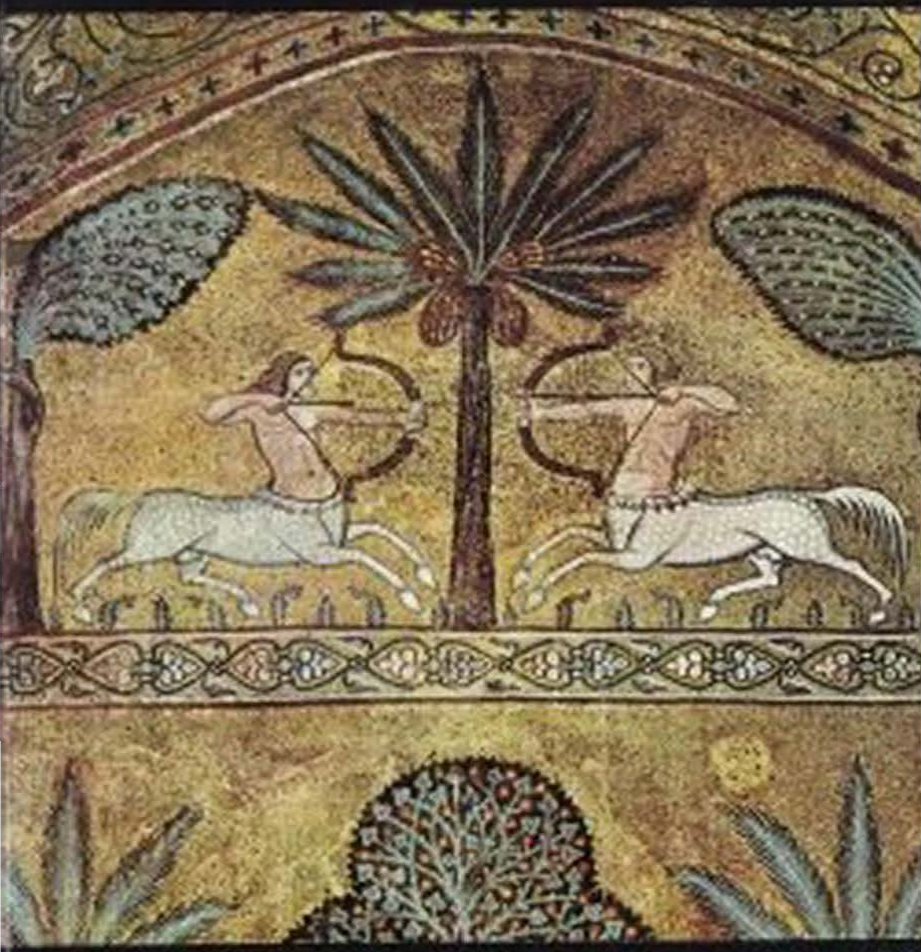
Charles Delvoye

arta bizantină



Editura Meridiane

Charles Delvoye

arta bizantină

Vol. II

În românește de
FLORICA-EUGENIA CONDURACHI

Prefață de
VASILE DRĂGUȚ

EDITURA MERIDIANE
București, 1976

Consultant ştiinţific:
CARMEN-LAURA DUMITRESCU

CHARLES DELVOYE
L'art byzantin
© by B. Arthaud, Paris, 1967

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Pe copertă:

Mozaic decorativ
(detaliu), pe la 1160/70
Camera zisă a lui Roger (Ruggero)
Palazzo Reale, Palermo (Sicilia)
Fotocolor SCALA, Firenze

Partea a treia

APOGEUL: CLASICISMUL BIZANTIN, DE LA DINASTIA MACEDONEANĂ PÎNĂ LA CUCERIREA CONSTANTINOPOLULUI DE CĂTRE CRUCIAȚI (843—1204)

SITUAȚIA ISTORICĂ

Epoca la care am ajuns este aceea în care Bizanțul, îndepărtîndu-se de moștenirea romană pe care o primise, și-a dobîndit caracterele cele mai originale. Atunci și-a desăvîrșit instituțiile, și-a alcătuit culegerile de legi și enciclopediile, a favorizat înflorirea celor mai reprezentative genuri din literatura sa, și-a stabilit tipul dominant al arhitecturii religioase, și-a fixat programul decorului pictat al bisericilor sale. În toate domeniile s-a impus necesitatea rînduielii și a sistematizării. Dacă prima perioadă a evoluției sale estetice — în care arta păgînă aflată în declin se metamorfozase, prin introducerea unui conținut spiritual nou, într-o artă creștină înzestrată cu toate tradițiile trecutului — nu poate fi socotită drept arhaică, în schimb Bizanțul a cunoscut, cel puțin dintr-a doua jumătate a secolului al IX-lea pînă la începutul celui de-al XIII-lea, epoca sa de clasicism alcătuit din măsură, echilibru și armonie. Abundenței experiențelor în sensuri felurite i-a urmat voința de a desăvîrși un anume tip ales. La fel ca și în Grecia antică, acest clasicism a trecut prin două faze: mai întîi faza purității și a rigorii, sub dinastia Macedoneană; apoi, sub Comneni, începînd de la sfîrșitul secolului al V-lea t.e.n., faza cînd, într-o vreme de neliniște și de tulburări, și-au făcut apariția grația, eleganța, duioșia și patetismul.

Simțul frumosului

Bizantinii cultivați din această epocă au avut un simț foarte viu al frumosului, în care au văzut un semn de supremație și, în același timp, un agent de răspîndire a civilizației lor. Patriarhul Fotie (820-827? — 891-897?) profesa vechiul ideal elenic pentru care binele se confunda cu frumosul, și răul cu urîtul.

În scrisoarea sa pastorală trimisă regelui bulgar Boris-Mihail, care trecuse de curînd la creștinism, el cita ca dovadă a adevărului ortodoxiei desăvîrșirea sa armonioasă, asemănătoare cu aceea a unui chip frumos, și opunea caracterele ei de unitate, simplitate și imuabilitate, complexității, dezordinii și lipsei de frumusețe ale celorlalte religii sau erezii.

În prefața tratatului său *Despre ceremonii*, împăratul Constantin Porfirogenetul (913—959) justifica munca de codificare a ritualurilor aulice, pe care o inițiase, scoțînd în evidență că, dacă ele vor fi neglijate, Imperiul va fi « lipsit de podoabă și frumusețe » și cerea să se păstreze în săvîrșirea ceremonialului o ordine și o măsură care erau menite să reproducă mișcarea armonioasă a Universului. Contemporanul său, Simeon Metafrastul, a fost lăudat pentru că remaniase « Viețile sfinților » scrise anterior într-un stil grosolan și trivial, spre a le dărui frumusețea și amploarea de care erau cu totul lipsite. În epopee, vedem că Dighenis Akritas * aprecia operele de artă și frumusețile naturii.

Neasemuita frumusețe divină a ceremoniilor religioase celebrate la Constantinopol i-a făcut pe ambasadorii cneazului rus Vladimir să prefere ortodoxia greacă și nu trista religie islamică a bulgarilor mahomedani sau creștinismul lipsit de frumusețe fastuoasă al germanilor. Și Teofilact ne arată că sfîntul Clement, care i-a creștinat pe slavi, căuta să-i atragă pe bulgari la slujbe prin frumusețea bisericilor.

---

* Eroul celebrei epopei medievale bizantine cu același nume.

Forța Imperiului sub dinastia Macedoneană

Civilizația bizantină a putut să înflorească astfel deoarece Imperiul își regăsise o nouă forță în domeniile politic, militar și intelectual. Ultimii împărați iconoclaști știuseră să îndrepte consecințele nefaste ale erorilor săvîrșite de Irina.

În 867, un parvenit ambițios, Vasile, fost țăran din Macedonia, născut dintr-o familie de origine armeană, a urzit asasinarea lui Mihail al III-lea (842—867), pe a cărui metresă a luat-o de soție, întemeind astfel o dinastie care a durat mai mult decît oricare dintre înaintașele ei, întrucît a ocupat tronul timp de o sută optzeci și nouă de ani, pînă în 1056. Bizanțul a cunoscut astfel aproape două secole de stabilitate politică — cel puțin în comparație cu tulburările care agitau întreaga societate feudală a timpului, din Europa occidentală pînă la Bagdad. Puterea împăratului era mai absolută ca niciodată. În subordinea sa, dregătoriile și funcțiile s-au rînduit după o ierarhie care fusese profund modificată și sporită. Aproape toate nu mai erau desemnate prin numiri latine, ci grecești: în aceasta se poate vedea un semn că Imperiul se desprindea de originile sale romane pentru a dezvălui trăsături grecești mai accentuate.

Pe de altă parte, războaiele purtate cu energie și neînduplecare le-au îngăduit bizantinilor să-i respingă pe arabi și pe bulgari și să reia în stăpînire estul Asiei Mici, Creta, Ciprul, Siria, Palestina, Armenia, nordul Balcanilor și Italia meridională. La moartea lui Vasile al II-lea, în 1025, Imperiul se întindea din nou de la Adriatica pînă în Armenia și de la Dunăre la Eufrat. El nu mai fusese atît de puternic de pe vremea lui Iustinian.

Prestigiul Constantinopolului

Bagdadul se afla în decădere, Ctesiphonul fusese dat uitării, Roma își pierduse rangul de capitală politică și intelectuală și era sfîșiată de luptele dintre familiile nobile care prefăcuseră monumentele antice în fortărețe.

Numai Constantinopolul rămăsese singurul oraș cu adevărat prestigios care, unor popoare noi și îndeajuns de înaintate în istoria lor pentru a aspira la condiții superioare de existență, le propunea modelul cel mai desăvîrșit de organizare politică, formele de artă cele mai rafinate, eticheta cea mai fastuoasă în celebrarea ceremoniilor religioase sau laice. Niciodată el nu a exercitat asupra lumii un atît de puternic ascendent ca în această epocă.

Creștinarea slavilor de sud și de est

Această fascinație a Bizanțului explică reușita lui în opera de creștinare a slavilor, întreprinsă începînd din 863 de către Chiril și Metodiu, la inițiativa împăratului Mihail al III-lea și a patriarhului Fotie, în scopul de a-și asigura clientela țărilor învecinate cu Imperiul și de a face din ele o centură de sateliți. În 864, hanul bulgarilor, Boris I (852—889) a venit să se boteze la Constantinopol și a luat numele nașului său, împăratul Mihail al III-lea; el căpătă titlul — pînă atunci rezervat rudelor basileului — de Cezar, care a devenit în limba slavă *țar*. La întoarcerea sa, a convertit în masă întreg poporul și și-a înzestrat capitala, Pliska, cu biserici imitate după cele din lumea bizantină.

În nord-vestul Balcanilor, Serbia a primit creștinismul de la Constantinopol sub Vasile I, între 867 și 874, pe cînd Croația fusese creștinată mai devreme, între 805 și 811, de misionarii franci trimiși aici de patriarhul Aquileii, așa încît biserica acesteia trecu sub autoritatea Romei; această dualitate corespunde divergenței polilor de atracție ai celor două provincii surori: peninsula italică pentru Croația, Imperiul bizantin pentru Serbia.

În tînăra Rusie Kieviană, unde, datorită predicatorilor veniți din Bulgaria, exista cu puțin înainte de mijlocul veacului al X-lea o importantă comunitate creștină, creștinismul a marcat un progres hotărîtor cînd, în 988 sau 989, cneazul Vladimir, spre a se căsători cu principesa Ana, sora împăratului Vasile al II-lea, s-a lăsat botezat

la Chersones de preoţi greci şi a impus poporului său credinţa creştină.

Bizanţul dărui astfel bulgarilor, sîrbilor şi ruşilor nu numai o religie nouă, ci şi un model de organizare politică, o etichetă a ceremonialului curţii şi bisericii, un alfabet inspirat din limba greacă, o arhitectură şi o artă figurativă religioasă şi, de asemenea, o literatură, prin traducerea cărţilor sfinte în limbile slave.

Puterea bisericii răsăritene şi ruptura sa de biserica apuseană

Simţămîntul de putere fără pereche în domeniul religios pe care îl încerca biserica răsăritenă a dus la ruptura cu scaunul de la Roma, prima dată sub Fotie, în 867, apoi sub Mihail Cerularіul, în 1054, cînd s-a desăvîrşit schisma care mai durează încă, fără ca dealtfel contemporanii să-şi fi dat prea bine seama de urmările evenimentului. Patriarhiile de la Antiohia, Ierusalim şi Alexandria căzînd sub dominaţia arabilor şi papalitatea sustrăgîndu-se autorităţii basileului pentru a se alătura francilor, era firesc ca patriarhul de la Constantinopol să se socoată chemat să ocupe efectiv în domeniul spiritual un loc analog aceluia pe care împăratul îl deţinea în domeniul temporal, adică primul loc, şi să nu primească a se supune autorităţii pontifului dintr-un oraş decăzut.

Viaţa intelectuală sub dinastia Macedoneană

Cultura bizantină din epoca Macedonenilor a fost mai puţin exclusiv dominată de preocupările teologice şi religioase decît fusese aceea din secolele al VI-lea şi al VII-lea. Ducînd la deplină dezvoltare tendinţele care se afirmaseră mai înainte sub împăraţii iconoclaşti, ea s-a caracterizat prin gustul pentru erudiţie şi printr-o admiraţie sporită faţă de autorii Greciei antice. Timp de un secol şi mai bine, de la Teofil (829—842) pînă la Ioan Tzimiskes (969—976) s-a manifestat grija de a se aduna în bibliotecile

publice şi particulare manuscrisele autorilor antici şi de a se executa după ele copii cu frumoase litere în scrierea minusculă. Este epoca « renaşterii macedonene », în cursul căreia naţiunea greacă din Evul Mediu, prin contacte mai numeroase şi mai strînse cu operele civilizaţiei sale străvechi, a recăpătat o conştiinţă mai clară a valorii patrimoniului său şi a particularităţilor acestuia.

Viaţa intelectuală a stagnat oarecum sub Vasile al II-lea (976—1025) care, după mărturia filozofului Mihail Psellos, avea faţă de ştiinţă şi de cărturari dispreţul ostaşului aspru ocupat cu războaiele.

Marea cotitură a istoriei bizantine: venirea la putere a aristocraţiei civile

După fratele lui Vasile al II-lea, Constantin al VIII-lea (1025—1028), mort în 1028 fără moştenitori de sex bărbătesc, a urmat fiica sa Zoe (1028—1042), care s-a căsătorit pe rînd cu Roman Arghiros (1028—1034), prefect al Constantinopolului, cu Mihail al IV-lea din Paflagonia (1034—1041) şi cu Constantin al IX-lea Monomahul (1042—1055), aceştia doi din urmă aparţinînd unor familii care se ilustraseră în administraţia centrală a Imperiului. Puterea trecea din mîinile împăraţilor-soldaţi în acelea ale nobilimii civile de înalţi demnitari ai curţii, care căpătaseră o influenţă crescîndă în stat ca urmare a extinderii sarcinilor administrative sub dinastia Macedonenilor. Iubitori de fast şi de plăceri rafinate, noii împăraţi şi anturajul lor de slujbaşi cultivaţi întreţinură la Constantinopol o viaţă extrem de strălucitoare, de pe urma căreia artele profitară din belşug. Dar, prin prodigalitatea lor, ei au secătuit vistieria imperială. Decît să lupte cu armata împotriva adversarilor care asaltau Imperiul din toate părţile, ei au preferat să-i ademenească plătindu-le tributuri.

Această politică, ce ducea statul la ruină şi îl expunea loviturilor duşmanilor dinafară, a provocat reacţiunea nobilimii militare. În 1057, o insurecţie urzită de generali îl aşează pe tron pe Isaac Comnenul, unul dintre cei mai eminenţi reprezentanţi ai

aristocrației funciare din Asia Mică. Au urmat douăzeci și patru de ani de anarhie, în cursul cărora au alternat împărați provenind din nobilimea militară și împărați aparținînd aristocrației civile.

Viața intelectuală sub regimul nobilimii civile

Sub regimul nobilimii civile, pasionată de artă și cultură, viața intelectuală a strălucit și a înflorit într-o atmosferă de o asemenea libertate, cum nu se cunoscuse vreodată și cum nu avea să se mai cunoască la Constantinopol. Un umanist ca Mihail Psellos (1018? — 1078?), hrănit adînc din poeții și prozatorii Greciei antice, și urmașul său la catedra de filozofie de la universitatea din Constantinopol, calabrezul Ioan Italis, au repus în mare cinste platonismul și chiar un anume raționalism de inspirație păgînă, care subordona teologia filozofiei, considerată ca singurul depozitar autentic al adevărului.

Triumful aristocrației militare și funciare sub dinastia Comnenilor

Astfel, pe planul religios ca și pe planurile financiar și militar, temeliile însești ale Imperiului autoritar și ortodox erau amenințate. Pericolul nu puta rămîne fără ripostă. În 1081, Alexis I Comnenul (1081—1118), înrudit cu o mulțime de latifundiari, a izbutit să se impună și a întemeiat o dinastie care a durat ceva mai mult de un secol. Urcarea sa la tron a marcat înfrîngerea nobilimii civile din capitală și triumful aristocrației militare și funciare din provincii, mult mai direct expusă înaintării turcilor seldgiucizi în Anatolia.

Noii dușmani ai Bizanțului: turcii seldgiucizi, normanzii și venețienii

Într-adevăr, Bizanțul era nevoit să țină piept unor noi dușmani. Turcii seldgiucizi, originari din ținuturile mării Aral, își făcuseră apariția în 1055 în Asia Mică, unde izbutiseră să întemeieze un stat înfloritor,

înconjurat de emirate mai mult sau mai puțin prospere. Spre apus, normanzii, veniți din Italia meridională ca mercenari în slujba longobarzilor ce se luptau cu bizantinii, creaseră în Sicilia, sub Guiscarzi, un regat înfloritor și întreprinseseră împotriva Imperiului bizantin expediții dintre care una, în 1185, a înaintat pînă la Salonic. În ceea ce îi privește, veneții fuseseră mai întîi vasali credincioși, datorită numeroaselor amenințări pe care le reprezentau pentru ei longobarzii, francii, arabii din Sicilia, slavii din Dalmația și, în sfîrșit, normanzii. Dar ei s-au transformat în rivali necruțători atunci cînd, datorită avîntului economic, au înțeles că, pentru a deține monopolul comerțului, la care aspirau în Mediterana răsăriteană, era necesar să doboare Constantinopolul.

Cucerirea Constantinopolului în 1204

Profitînd de prilejul oferit de neînțelegerile din sînul dinastiei Anghelilor, care urmase Comnenilor în 1185, veneții interveniră în afacerile interne ale Imperiului bizantin și, abătîndu-i pe seniorii latini din cea de-a patra cruciadă de la ceea ce ar fi trebuit să fie obiectivul lor, îi împinseră să ia cu asalt Constantinopolul, care căzu în mîinile lor la 13 aprilie 1204. Timp de trei zile a avut loc atunci unul dintre cele mai mari jafuri din istorie. O mulțime de opere de artă antică și de artă bizantină au fost distruse sau luate în Occident. Printr-un tratat, veneții și cruciații și-au împărțit prăzile unui Imperiu despre care s-ar fi putut crede că-și trăise traiul.

Situația anevoioasă a Imperiului sub dinastia Comnenilor

Între timp, istoria Bizanțului fusese marcată de multe impasuri. Ca urmare a căderii în mîinile turcilor a unei părți însemnate din Asia Mică, de unde imperiul își recrutase pînă atunci cea mai mare parte din soldații săi, pentru a face față războaielor

necurmate, fu nevoit să recurgă la mercenari străini şi să le plătească solde mari care, adăugîndu-se la cheltuielile exagerate ale curţii, sleiră în chip primejdios vistieria. Agenţii fiscului storceau populaţiile, împovărate şi aşa de birurile în natură şi pe spinarea cărora cădea întreţinerea trupelor aflate în campanie. Răzmeriţe, provocate de mizerie, izbucniră în provincii şi la Constantinopol. Exacerbată de vrăjmăşia vremurilor şi de creşterea primejdiilor, sensibilitatea bizantină deveni neliniştită şi îndurerată.

Viaţa intelectuală sub dinastia Comnenilor

Una dintre primele sarcini ale lui Alexe Comnenul a fost de a-i condamna prin sinoduri pe susţinătorii doctrinelor eretice, care reînfloriseră sub urmaşii lui Constantin Monomahul, datorită climatului de libertate intelectuală. Platonismul a rămas totuşi foarte apreciat în păturile cultivate. Pe de altă parte, neliniştea iscată de această epocă tulbure şi năpăstuită a întreţinut în păturile populare, ancestral înclinate spre controverse, vestitul gust bizantin pentru discuţiile teologice.

Literatura şi artele plastice din Bizanţ

Oricît de interesanţi ar fi scriitorii bizantini prin gîndirea şi prin mărturia pe care ne-o aduc despre vremea lor, între ei şi noi se interpune ecranul stilului lor artificial, retoric, bombastic şi nu o dată obscur, care, în loc să folosească limba vorbită, voia să copieze greaca veche. Iată de ce, ca manifestare estetică a civilizaţiei bizantine preferăm literaturii încătuşate în carapacea unei forme în care canoanele stilului înăbuşeau cel mai adesea exprimarea directă a sensibilităţii, arhitectura şi pictura sa, care scăpau de constrîngerile unei imitaţii pedante a trecutului.

*

Prinse între prelungirea Imperiului roman tîrziu, reprezentat de secolele paleocreştine, şi

declinul — sub Paleologi — al unui stat ce se chircea mereu şi a cărui imagine de slăbiciune s-a proiectat asupra restului istoriei bizantine, epocile dinastiilor Macedoneană şi Comnenă nu au fost evaluate la justa lor valoare. Nu s-a apreciat întotdeauna corect originalitatea lor, nici forţa lor creatoare. Fie ca paginile care urmează că poată ajuta să li se facă dreptate în domeniul artistic.

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

1. PLANUL ÎN CRUCE GREACĂ ÎNSCRISĂ

Sub dinastia Macedonenilor s-a impus formula cea mai răspîndită în arhitectura bizantină, aceea a planului în cruce greacă înscrisă, care prezenta soluţia cea mai satisfăcătoare a adaptării cupolei, simbol al bolţii cereşti, la planul dreptunghiular moştenit de la bazilica paleocreştină. Acest tip îşi datorează numele faptului că patru bolţi în leagăn, desenînd braţele egale ale unei cruci greceşti, sprijină şi încadrează cupola centrală. Pentru a neutraliza împingerile leagănelor, unghiurile dintre braţe sînt ocupate de compartimente care înscriu crucea într-un dreptunghi *(plan 26)*. La Constantinopol aceste compartimente sînt acoperite de bolţi încrucişate, de calote, sau de cupole, în alte părţi în general de bolţi în leagăn. Cupola centrală se înalţă pe un tambur în loc să fie ascunsă într-o « teacă » dreptunghiulară cum era la edificiile anterioare. Pe cînd la Sfînta Sofia de la Constantinopol şi în biserica purtînd acelaşi nume de la Salonic, exteriorul era destul de greoi şi parcă neglijat de arhitecţi, acum etajarea volumelor, limpede articulate, traduce în exterior cu claritate dispoziţiile interioare *(il. 90, 92, 93, 94, 96)*.

Dar, înainte de a se ajunge la această soluţie de o perfecţiune şi o sobrietate clasică, au mai existat unele tatonări.

Biserica de la Skripu

Aceasta se vede în biserica Maicii Domnului de la Skripu (în Beoţia), construită în 873—874 pentru a fi *catholiconul* (biserică mînăstirească principală) unei mînăstiri, graţie generozităţii strategului themei heladice, Leon, care îşi avea reşedinţa nu prea departe, la Teba *(plan 24, il. 91)*. Cupola centrală se suprapune aici peste o bazilică avînd trei nave boltite în leagăn, care sînt despărţite între ele prin pereţi străpunşi de uşi spre extremităţi. Bolţile în leagăn care o sprijină transversal, la nord şi la sud, depăşesc aliniamentul zidurilor exterioare şi desenează în afară o cruce împreună cu nava centrală, mai înaltă decît cele colaterale. Dinaintea bisericii se află un pronaos avînd un acoperiş cu o singură pantă.

În mare, dintr-un ansamblu care lasă în exterior o impresie de stîngăcie, ţîşneşte un nucleu central mai clar construit. (Cupola care în exterior are şaisprezece pînze este o refacere tîrzie, datînd fără îndoială de la începutul secolului al XVIII-lea.)

Gül Djami de la Constantinopol

Un plan înrudit cu cele ale bisericilor Sfînta Sofia de la Constantinopol şi Sfînta Sofia de la Salonic aflăm la Gül Djami (moscheea trandafirilor), biserică consacrată mai întîi sub hramul Sfintei Eufemia şi care a căpătat mai tîrziu numele de Sfînta Teodosia, deoarece ădăpostea moaştele acestei sfinte martirizate în 729 pentru că încercase să-i împiedice pe soldaţii lui Leon al III-lea să dărîme icoana lui Hristos aşezată deasupra porţii Chalké. Este una dintre zecile de biserici pe care Vasile I a pus să fie zidite sau reclădite din ruine *(plan 25)*.

La parter ea se prezintă ca o bazilică cu trei nave despărţite prin stîlpi, colateralele avînd bolţi în cruce cu penetraţii. Între patru pilaştri masivi se ridică arcurile care susţin cupola. Din
17 înseşi aceste arcuri pornesc bolţile în leagăn care

desenează o cruce în suprastructură. Patru calote mici se înalță deasupra colțurilor. Proscomidia și diaconiconul nu se aliniază încă în axul colateralelor. Partea terminală est pare să fi fost refăcută în secolul al XII-lea, sau la începutul secolului al XIV-lea; într-adevăr, ea vădește trăsăturile proprii școlii constantinopolitane din acea epocă: abside cu mai multe laturi la exterior (șapte la absida principală, cinci la absidele laterale) și decor cu nișe suprapuse.

Atik Mustafa Paşa Djami

Ne aflăm mult mai aproape de soluția finală cu biserica cunoscută sub numele de Atik Mustafa Paşa Djami, fără să o putem identifica în mod cert cu una dintre bisericile vechiului cartier al Blachernelor, unde este așezată. S-au citat nume de biserici ca Sfinții Petru și Marcu, construită sub Leon I (457—474), care ar fi fost reclădită ulterior, sau chiar Sfînta Tecla, rezidită de Isaac Comnenul în 1059.

Cupola se sprijină pe patru bolți în leagăn ce se reazemă pe zidurile străpunse de uși care izolează cele patru compartimente din unghiuri. Constructorii au renunțat la tribune și la arcadele care le suportau la parter. Proscomidia și diaconiconul sînt de astă dată înscrise în axul colateralelor.

Acest plan a fost aplicat de asemenea, în a doua jumătate a secolului al IX-lea, la Kalenderhane Djami de la Constantinopol, care a fost poate biserica mînăstirii Hristos Akataleptos (=Nepătrunsul) și la Hosios David de la Salonic.

Biserici constantinopolitane între secolele X—XII

La sfîrșitul secolului al IX-lea, sau la începutul celui de-al X-lea, formula s-a perfecționat și a dat naștere unui tip mult mai clar de plan în cruce greacă. Este vorba despre acela pe care l-am definit la începutul acestui capitol și care s-a răspîndit în Imperiu. Nu știm dacă fusese realizat

mai înainte în unele dintre numeroasele biserici pe care Vasile I le-a construit cu un fel de frenezie, de parcă ar fi vrut să arate în chip răsunător că odată cu el începea într-adevăr o nouă dinastie şi o nouă perioadă din istoria Bizanţului. Din nefericire, pînă la noi n-a ajuns nimic din aceste edificii în afară de menţiunile mai mult sau mai puţin explicite din texte. Astfel ştim că vestita *Nea*, Noua Biserică ridicată între 876/877 şi 881 în incinta Marelui Palat întru cinstirea lui Hristos, a Maicii Domnului, a arhanghelilor Mihail şi Gavril şi a sfinţilor Ilie şi Nicolae, avea cinci cupole, adică bineînţeles o cupolă centrală şi patru cupole în unghiuri, ceea ce se potriveşte foarte bine şi unui plan ca acela de la Gül Djami, şi unuia ca acela de la Atik Mustafa Paşa Djami, sau chiar cu formele mai elaborate ale planurilor în cruce greacă înscrisă. La fel se întîmplă şi cu *Pentacubucleionul* din Marele Palat, sală profană, avînd şi ea cinci cupole, ridicată de Vasile I. În orice caz, intensa activitate constructivă care s-a desfăşurat atunci nu a putut decît să contribuie la progresele arhitecturii.

Tipul închegat al planului în cruce greacă înscrisă îl aflăm în secolul al X-lea la biserica Maicii Domnului de la mînăstirea construită de Constantin Lips, drongar (amiral şef) al flotei, şi tîrnosită în 908 în prezenţa lui Leon al VI-lea Filozoful (Fenari Isa Djami) *(plan 32)*, la biserica mînăstirii Myrelaion (Bodrum Djami), ridicată de Roman Lekapenos (920—944), şi la Kilisse Djami (poate o biserică închinată Sfîntului Teodor), unde planul a fost tratat cu mai multă grijă pentru detaliu *(plan 26; il. 90)*. Am putea cita de asemenea, după descrierea făcută de diaconul Grigore, biserica Sfîntul Dumitru, construită de Leon al VI-lea (886—912) în Marele Palat, dacă ea s-ar fi păstrat pînă în zilele noastre.

Preocupaţi să dea interiorului edificiilor mai multă unitate şi eleganţă, arhitecţii au uşurat stîlpii care suportau cupola şi chiar i-au înlocuit uneori prin coloane. Ei au suprimat zidurile care legau aceşti suporţi cu pereţii exteriori, îngăduind

astfel trecerea cu uşurinţă dintr-o parte a bisericii în cealaltă. Dar o încercare atît de îndrăzneaţă nu era posibilă decît cu ajutorul cupolelor de dimensiuni reduse. Noile biserici bizantine sînt mult mai mici decît monumentalele lor înaintaşe din epoca paleocreştină. Unui simţ al amplorii şi al majestăţii, moştenit de la romani care îl deţineau ei înşişi, în bună măsură, de la monarhiile elenistice, i-a urmat — printr-o fericită îmbinare între exigenţele tehnicii, aspiraţiile sensibilităţii şi desigur adeseori fără îndoială constrîngerile economice — un gust al măsurii care ne aminteşte de acela al clasicismului elenistic şi care permite să se realizeze, la interior şi la exterior, efectele unui ritm plin de nerv. În ce priveşte planul, mai notăm că dorinţa de a « aera » interiorul duce la adăugarea unei travei între braţul răsăritean al crucii şi hemiciclul absidei, spre a mări spaţiul altarului. Partea rezervată credincioşilor formează astfel un tot simetric, ale cărui elemente se rînduiesc în jurul cupolei centrale, iar de o parte şi de alta, la est şi la vest, îi corespund altarul şi pronaosul. Aceste planuri constantinopolitane în cruce greacă sînt izbînzi desăvîrşite ale echilibrului şi logicii.

Dorinţa de zvelteţe în elevaţie duce la înălţarea cupolei pe tambur într-un asemenea grad încît, spre deosebire de Sfînta Sofia, cupola nu-şi mai impune prezenţa dintr-o dată celui care intră în edificiu. Tot gustul pentru formele omogene, radiante şi bine echilibrate şi, în acelaşi timp, gustul pentru uşurarea maselor arhitecturale a dus la înlocuirea bolţilor în leagăn cu calote în compartimentele de colţ. În sfîrşit, dorinţa de a realiza o eleganţă nervoasă şi o modulaţie a pereţilor a dus la adîncirea unor nişe în grosimea pereţilor laterali ai pronaosului, proscomidiei şi veşmîntarului.

Exteriorul edificiilor răspunde aceleiaşi estetici şi, la decorarea lor, arhitecţii constantinopolitani au dat dovadă de multă ingeniozitate şi rafinament. Pentru a însufleţi rigoarea maselor arhitec-

turale, ei au căutat jocuri de umbre şi de lumini, au compartimentat suprafeţele, au scobit pereţii. La Kilisse Djami, tamburul cupolei este alcătuit din douăsprezece laturi, accentuate fiecare de proeminenţa unei arcade. Pe muchii se rotunjesc colonetele angajate de cărămidă, pe care se sprijină arcuri ce răscroiesc acoperişul în festoane. Cărămizi cu muchiile întoarse în afară ca nişte « dinţi de ferăstrău » formează capitelurile colonetelor, precum şi cornişele de deasupra arhivoltei arcadelor. Bolţile în leagăn sînt învelite de acoperişuri în două ape care se termină cu frontoane triunghiulare mai ascuţite decît la edificiile anterioare. Pe faţadele laterale, la nord şi la sud, trei arcade în retragere sînt adîncite în grosimea zidului. Absida este împărţită în cinci laturi, aşa încît să reproducă ritmul acelei părţi din tamburul cupolei care îi corespunde la est. Două zone de arcade, destul de joase, se suprapun la exteriorul absidei. În cele de sus, oarbe, sînt adîncite nişe. În partea de jos, cele trei arcade mediane sînt străpunse de ferestre. În ce priveşte paramentele, constructorii constantinopolitani, care foloseau uneori doar cărămida (de exemplu la Bodrum Djami), au preferat, mai cu seamă la Kilisse Djami, să alterneze o asiză de pietre cu unul sau mai multe straturi de cărămidă, astfel încît să producă o vibraţie de culori. De asemenea le-a plăcut să împartă faţadele în două etaje, printr-un brîu orizontal la înălţimea capitelurilor coloanelor şi la punctul de pornire al bolţilor. O anumită neregularitate în traseul asizelor, în conturul unghiurilor pereţilor sau al circumferinţei bazei cupolei introduce un element de libertate pitorească şi salvează aceste edificii de rigiditate, în maniera corectărilor optice practicate în Antichitate. Şi cum adesea aceste biserici erau înconjurate de copaci cu frunziş tremurător, filtrînd umbră şi lumină, se crea un univers asemănător, însufleţit de un joc necurmat de culori, de volume fragmentate şi de linii în mişcare ce le învăluiau şi le pătrundeau. O armonie vie era

stabilită între *cosmos* și biserică, privită ca un reflex simbolic al primului.

Planul în cruce greacă înscrisă a fost folosit cu precădere la Constantinopol în secolele al XI-lea și al XII-lea. El a fost ales, de pildă, pentru biserica mînăstirii Hristos-Pantepopt (= Care vede totul) (Eski Imaret Djami), zidită înainte de 1087 de către Ana Dalassena, mama preacucernică a lui Alexe I Comnenul. Putem cita de asemenea, la mînăstirea închinată lui Hristos-Pantocrator (Atotstăpînitorul) (Molla Zeirek Djami), construită de Ioan al II-lea Comnenul (1118—1143) și de prima lui soție, Irina, fiica lui Ladislau al Ungariei, bisericile nord și sud, puse respectiv sub hramul lui Hristos-Pantocrator și Fecioarei-Eleusa (Îndurătoarea). Aceste două biserici sînt legate printr-o capelă funerară dedicată sfîntului Mihail și destinată de Ioan al II-lea Comnenul să înlocuiască biserica Sfinții Apostoli ca loc de îngropăciune al noii dinastii. Două cupole elipsoidale se ridică deasupra unicei nave. Lucrările de curățire întreprinse de « Byzantine Institute » au scos la iveală somptuosul paviment al bisericii de sud, alcătuit din panouri în care porfirul roșu, porfirul verde, verdele antic, marmura galbenă și dolomitul alb desenează ample motive geometrice și chiar, pe margini, subiecte figurative: anotimpuri, semne ale zodiacului, muncile lui Hercule (sau episoade din povestea lui Samson).

Trebuie să reținem că atît la biserica lui Hristos-Pantepopt cît și la aceea a lui Hristos-Pantocrator, amîndouă ctitorii ale familiei imperiale, tribunele, care dispăruseră din obiceiul constantinopolitan, și-au făcut reapariția deasupra pronaosului, desigur pentru celebrarea anumitor ceremonii.

Salonicul și Macedonia

Școala de arhitectură de la Constantinopol și-a întins influența asupra Macedoniei. La Salonic, al doilea oraș din Imperiu,

doritor să imite capitala, constructorii au rămas credincioşi spiritului şi procedeelor ei. Biserica Fecioarei Căldărarilor, construită în 1028 de Cristofor, guvernator al Longobardiei (de fapt al Italiei meridionale, unde se aflau seniorii longobarzi) nu se deosebeşte de edificiile ridicate în apropierea Cornului de Aur *(il. 93)*. Locuitorii Salonicului s-au dovedit conservatori menţinînd cîteva dintre formulele cele mai vechi ale Constantinopolului: folosirea exclusivă a cărămizii dispuse în asize despărţite prin straturi de mortar roşietic; tamburul cupolei centrale cu opt laturi încoronat de o cornişă rectilinie; absida avînd la exterior trei laturi. Fecioara Căldărarilor este mai apropiată de Bodrum Djami decît de Kilisse Djami. Grija de a ocoli monotonia şi severitatea care ar fi fost generate de repetiţia liniilor drepte a determinat adoptarea unor frontoane curbe pentru traveele nartexului. Şi, în acelaşi chip, s-au rotunjit cornişele cupolelor ce se înalţă peste colţurile de la vest: este o formulă a viitorului care se va impune la Constantinopol şi la Salonic începînd cu dinastia Comnenilor.

Influenţa Constantinopolului este foarte vădită şi în biserica mînăstirii Sfîntului Pantelimon, de la Nerezi, nu departe de Skopje, construită în 1164 de unul dintre cei mai mari feudali ai timpului, principele Alexis Comnenul, nepot al împăratului Alexis I şi văr primar cu Manuel I, care fără îndoială era posesorul unor domenii în această regiune *(il. 92)*. Paramentul zidurilor este făcut din asize alternate, de pietre şi de cărămizi. Cornişa orizontală a tamburului central, frontoanele triunghiulare ale celor patru tambururi din colţuri şi ale braţelor nord şi sud ale crucii, absida cu trei laturi lipsită de o zonă superioară de arcade decorative dovedesc un gust pentru severitate care nu mai era la modă în acea epocă la Constantinopol. Se poate vedea în aceasta o trăsătură a spiritului conservator provincial. Un anume arhaism apare de asemenea în plan, unde compartimentele din colţuri sînt încă despărţite de naos prin pereţi, ca în tipul atestat la

Atik Mustafa Paşa Djami. Cele patru cupole din colţuri amintesc de biserica *Nea* a lui Vasile I şi de alte edificii contemporane.

Şcoala greacă

Şcoala greacă se deosebeşte net de aceea de la Constantinopol prin gustul său pentru severitate îmbinat cu gustul pentru sobrietate. Grecia care, în epoca paleocreştină, folosise bucuros sistemul de zidărie cu blocaj, s-a reîntors la paramentele de piatră fasonată cu destul de mare grijă. La Atena constructorii par să fi fost sensibili la exemplul frumoaselor ziduri ortogonale oferit de Parthenon, Erechteion şi Hephaisteion, edificii aflate încă în picioare şi care slujeau drept biserici de mai multe veacuri. La Mitropolia Mică (cf. J. şi G. Roux, *La Grèce*, fig. 93), în realitate fostă biserică a unei mînăstiri închinate Sfîntului Nicolae, pe care unii o datează la începutul secolului al XI-lea, şi alţii în al XII-lea, s-au refolosit chiar blocuri de marmură pentelică, de Hymet şi de Paros provenind din monumentele antice, precum şi plăci sculptate, unele dintre ele păgîne, altele datînd din epoca iconoclastă sau din secolul al X-lea. O dorinţă identică de precizie i-a îndemnat pe creatori să taie în marmură albă colonetele şi cornişele arcuite care încadrează cele opt laturi ale tamburului cupolei: acest decupaj de linii foarte curate întăreşte limpezimea formelor arhitecturale.

Biserica Sfinţilor Teodori, ridicată pe la 1070 de spatharocandidatul Nicolae Calomalos, oferă un exemplu mai închegat despre realizările şantierelor ateniene *(il. 94)*. Pe cînd la Constantinopol cărămida permitea efectele pitoreşti, la Atena şi în Grecia tehnica pietrei a ajutat la menţinerea a tot ceea ce putea dărui construcţiei un aspect ferm şi pur: frontoane triunghiulare, absida cu trei laturi, tambururi octogonale, pereţi drepţi, evident fără nişe sau arcade. În acelaşi spirit, ferestrele sînt de dimensiuni mai mici şi în număr mai redus decît la Constantinopol. Aşa cum a formulat foarte bine G. Millet, Grecia a îndrăgit

« suprafeţele netede, liniile drepte, unghiurile clare ». Dar ea introduce un element de podoabă prin folosirea discretă a cărămizii. Fiecare piatră, bine tăiată, este prinsă între cărămizi dispuse orizontal şi vertical după tehnica « paramentului celular ». Brîie în dinţi de ferăstrău încing faţadele de-a lungul lor, se arcuiesc deasupra uşilor şi ferestrelor, desenează sferturi de cerc ce se sprijină de marginile ferestrelor geminate de la etaj. Limitate de această linie de umbră dantelată, cărămizi, separate între ele prin straturi groase de mortar, formează ancadramentul şi timpanul ferestrelor. În sfîrşit, discuri de faianţă arabă erau încastrate pe alocuri, mai ales în mijlocul timpanului ferestrelor: astăzi din ele n-au mai rămas adesea decît scobiturile destinate să le adăpostească. Uneori între pietre au fost aşezate cărămizi desenînd litere greceşti sau chiar semne cufice, cînd caligrafiate cu grijă şi lesne de citit, cînd simplificate şi deformate.

În ceea ce priveşte planul şi împărţirile interioare, şcoala greacă se deosebeşte de şcoala de la Constantinopol prin mai multe trăsături. Altarul nu mai este alcătuit dintr-o travee suplimentară intercalată între absidă şi braţul răsăritean al crucii, ci este rezervat în acest braţ şi în partea învecinată a colateralelor. Acest plan, mai puţin simetric decît acela de la Constantinopol, pare să fie de un tip mai vechi. De asemenea, printr-un efect al spiritului conservator, compartimentele din colţuri sînt acoperite de bolţi în leagăn puţin cam greoaie şi nu de bolţi încrucişate sau de calote, mai aeriene.

Italia meridională şi Sicilia

Planul în cruce greacă înscrisă a fost ales pentru cîteva biserici din Calabria şi din Sicilia, cu deosebire pentru cele ale mînăstirilor basiliene*. San Marco de la Rossano este unul dintre cele mai bune exemple de acest

* Nume ce provine de la regula de viaţă monahală impusă de sf. Vasile cel Mare.

fel. Patru cupole se înalţă peste compartimentele din colţuri *(il. 96)*, ca în anumite biserici de la Constantinopol şi ca la Sfîntul Pantelimon de la Nerezi.

Rusia Kieviană Planul în cruce greacă înscrisă, în versiunea sa constantinopolitană, a fost adoptat de Rusia Kieviană atunci cînd ruşii nu s-au mai mulţumit cu bisericile lor de lemn. După Cronica de la mînăstirea Ipatiev, Vladimir ar fi chemat meşteri bizantini pentru construirea bisericii Dijmei (Desiatinei), numită astfel pentru că prinţul o construise şi o înzestrase cu a zecea parte din veniturile sale. Acest edificiu a fost zidit între 989 şi 996, întru cinstirea Adormirii Maicii Domnului. El nu ne este cunoscut decît datorită săpăturilor, dar acestea par să fi arătat că era clădit în cruce greacă înscrisă. În orice caz acest plan a fost aplicat la catedrala Schimbării la Faţă, zidită la Cernigov de Mîstislav, fiul lui Vladimir, şi terminată de fratele său mai mare, Iaroslav cel Înţelept (1019—1054) pe la 1036. Această biserică păstrează în braţele crucii tribunele pe care Constantinopolul le suprimase din acest loc de mai multe secole: prinţul slav şi anturajul său voiau să imite eticheta capitalei Imperiului, unde *basileul* şi curtea sa, la Sfînta Sofia şi în alte sanctuare vechi, asistau la slujbe în tribune de unde dominau gloata credincioşilor şi primeau aici împărtăşania.

Atunci cînd Iaroslav cel Înţelept a mărit Kievul şi a ridicat aici numeroase construcţii menite să rivalizeze cu acelea de la Constantinopol, el a adoptat pentru catedrala Sfînta Sofia, zidită între anii 1037 şi 1046, un plan mai amplu. Sub refacerile din secolele al XVII-lea şi al XVIII -lea care, după o perioadă de părăsire la sfîrşitul Evului Mediu, au transformat-o într-un edificiu baroc polono-ucrainean, se poate vedea că la origine ea avea cinci nave terminate fiecare spre răsărit cu o absidă şi mărginite pe celelalte trei

laturi de un portic *(plan 27; il. 98)*. Fără îndoială, neputînd să imite Sfînta Sofia de la Constantinopol sau vreo altă biserică impunătoare cu cupolă de pe vremea lui Iustinian, a căror prezenţă în capitala Imperiului nu mai făcea necesară înălţarea unor noi sanctuare mari pentru ceremonii, în oraşul de pe Nipru s-a ţinut să se dea o mai mare maiestate tipului de biserică în cruce greacă, prin sporirea navelor. Sfînta Sofia de la Kiev era încununată de treisprezece cupole: una mare în centru, şi alte douăsprezece mai mici repartizate pe fiecare dintre compartimentele din colţuri. Intenţia simbolică era aceea de a-l evoca pe Hristos înconjurat de cei doisprezece apostoli. Constructorii au putut fi influenţaţi în această direcţie de obiceiul existent de a se înălţa peste vechile biserici ruseşti de lemn mai multe cupole: Sfînta Sofia de la Novgorod, construită din lemn de stejar de către Vladimir nu avusese oare, după mărturia cronicilor, treisprezece cupole? Înfăţişarea Constantinopolului i se datorează zonele de arcade şi de nişe care decorează absidele, ferestrele numeroase şi alternanţa în parament a asizelor din blocuri de cuarţit cu straturi de cărămizi şi de mortar roşietic. Cornişele orizontale ale cupolelor, care în capitala Imperiului erau atunci înlocuite cu cornişe festonate, s-au menţinut la Kiev. În schimb, frontoanele triunghiulare pe care Constantinopolul le elimina treptat au fost total abandonate la catedrala lui Iaroslav în favoarea liniilor curbe. În interior au fost amenajate tribune, pentru desfăşurarea ceremoniilor princiare, peste pronaos şi colaterale, de jurimprejurul crucii centrale (a bolţilor).

Cu etajarea sa de acoperişuri rotunjite deasupra bolţilor în leagăn şi a cupolelor cu cornişe orizontale înălţate pe tambururi zvelte, Sfînta Sofia de la Kiev are o înfăţişare cu totul deosebită, în care elementele împrumutate de la Constantinopol, dar alese şi potrivite după gustul local se împletesc într-un ansamblu care devine tipic pentru Rusia.

Planul catedralei de la Kiev a fost reluat sub o formă simplificată la biserica Sfînta Sofia construită la Novgorod între anii 1045 și 1050 de către Vladimir, fiul lui Iaroslav, spre a înlocui sanctuarul de lemn, dedicat aceluiași hram, care fusese ridicat de bunicul său, Vladimir, și distrus în 1045 de un incendiu *(il. 97)*. Este evidentă aici acea propensiune spre verticalitate pe care o cerea imensitatea cîmpiei rusești, unde edificiile puteau fi văzute de departe, și care va fi caracteristică pentru școala de la Novgorod. Cu aceasta însă părăsim domeniul artei bizantine pentru a intra în acela al artei ruse.

Alături de asemenea edificii, în care fastul princiar ținea să se afișeze, alte biserici de la Kiev și de la Novgorod au rămas credincioase planului în cruce înscrisă cu trei nave fără tribune. La Kiev, folosirea unor paramente din straturi de cărămizi separate prin mortar trandafiriu face să apară mai strînsă asemănarea cu clădirile de la Constantinopol, pe cînd la Novgorod blocajul acoperit cu tencuială albă conferă fațadelor o înfățișare specifică, dar și aceasta ne îndepărtează de arta bizantină.

Biserici de la Athos

În bisericile — *catholicon* — ale mînăstirilor de la Athos, planului în cruce greacă înscrisă i se adaugă elementele necesare celebrării slujbelor religioase, care ocupă un loc însemnat în viața călugărilor: absidele (numite *horoi)* care lărgesc brațele nord și sud ale crucii, destinate corurilor de cîntăreți ce-și dau replica și care generează planul triconc; pronaosul dublu sau *liti* (= procesiune) pentru *acolouthia,* suită de rugăciuni care se recită la diferite ceasuri din zi sau din noapte; capele laterale sau *paraclessia,* avînd și ele un plan în cruce greacă înscrisă *(plan 28)*. Dinaintea pronaosului se află un portic. Absida cu cinci laturi și tamburul cupolei cu șaisprezece laturi, ale căror arcade în cintru ondulează acoperișul, sînt datorate influenței Constantinopolului.

2. BISERICI CU TROMPE DE COLŢ (sau de unghi)

În bisericile cu plan în cruce greacă înscrisă, ale căror tipuri le-am trecut în revistă, cupola se sprijinea pe suporţi prin mijlocirea pandantivilor. Dar mai existau şi altele, reduse ca număr, în care cupola se lega de careul bazei prin trompe de colţ. Am văzut mai înainte că pandantivul provenea din Siria romană, pe cînd trompa de colţ aparţine mai ales Persiei sasanide. Ea a fost utilizată în special la bisericile din teritoriile apropiate de Persia, în Armenia, în Georgia, în Mesopotamia şi în Asia Mică. După cît se pare, şi Constantinopolul a folosit-o în unele biserici. Dar nici una dintre ele nu s-a păstrat pînă la noi. Cel mult se poate presupune existenţa unor trompe — după descrierea făcută la începutul secolului al XV-lea de Ruy Gonzalez Clavijo, ambasadorul regelui Castiliei — în biserica Fecioarei Peribleptos, construită de Roman al III-lea Arghiros (1028—1034) şi la Sfîntul Ioan Botezătorul din Petra, în secolul al XI-lea sau al XII-lea. Unor ctitorii imperiale i se datorează, fără doar şi poate, apariţia acestui tip în Grecia la sfîrşitul secolului al X-lea sau în al XI-lea. După o tradiţie atestată de anumite documente, Hosios Lukas din Focida, cea mai veche biserică cu trompe de colţ din Grecia, ar fi fost zidită de Roman al II-lea (959—963), care ar fi trimis « arhitecţii, planurile şi decoratorii ». Din pricina datei mozaicurilor, care sînt considerate mai recente, în general această mărturie a fost recuzată, dar se admite astăzi că Hosios Lukas se datorează intervenţiei unui împărat, poate Vasile al II-lea, care ar fi împlinit o dorinţă a lui Roman al II-lea, tatăl său, cînd s-a dus la Atena după victoria sa asupra bulgarilor. Pe de altă parte, biserica Nea Moni din Chios, prevăzută şi ea cu trompe, a fost construită între anii 1042 şi 1048, graţie dărniciei lui Constantin al IX-lea Monomahul şi în legătură cu ea o tradiţie locală spune că împăratul ar fi « trimis arhitectul principal şi alţi artişti ».

La Nea Moni, care prezintă planul cel mai simplu, stîlpii care poartă trompele sînt în realitate pilaştri angajaţi în zid şi cupola acoperă întreg naosul: deci ne mai aflăm încă în prezenţa unei bazilici cu o navă acoperită de o cupolă, ca şi la modelele armene. Acelaşi tip se regăseşte în bisericile mai noi din Chios, unde a făcut şcoală, şi de asemenea în Cipru.

Dar Hosios Lukas din Focida *(plan 29)* oferă o variantă mai complexă care se apropie de planul în cruce greacă. Pentru a susţine mai bine împingerile cupolei, careul pe care îl domină este înconjurat la nord, la sud şi la vest de trei galerii cu travee boltite în cruce, peste care se ridică tribune. Altarul tripartit care se deschide spre careul central este flancat de două capele suplimentare. Planul devine un pătrat în care se înscrie o cruce, dar de astă dată cu braţele mai înguste şi cu mai multe compartimente periferice, din cauza prezenţei unui număr de opt suporţi, în loc de patru. Bolţile cu penetraţii, firidele adîncite în pereţii laterali ai altarului şi ai pronaosului, tribunele, ferestrele mari sînt tot atîtea elemente care vădesc un plan de origine constantinopolitană. Dar paramentul zidurilor făcut din pietre şi ornamentele de cărămidă sînt proprii şcolii greceşti. Dacă arhitectul şi planurile au venit din capitală, în schimb materialele şi muncitorii au fost din partea locului.

Impresia de amploare monumentală care se desprinde din aceste biserici şi care le face să pară mai vaste decît sînt în realitate, le înrudeşte mai degrabă cu creaţiile grandioase din epoca lui Iustinian, decît cu edificiile contemporane. Şi ea tinde să confirme opinia că avem de-a face într-adevăr cu construcţii datorate iniţiativei unor împăraţi.

Tipul atestat la Hosios Lukas este cunoscut doar în Grecia continentală, unde mai este întîlnit în şapte biserici, începînd din al doilea pătrar al secolului al XI-lea pînă la sfîrşitul secolului al XIII-lea. Pentru sfîrşitul secolului al XI-lea, Daphni este unul dintre exemplele pe bună

dreptate vestite *(il. 95)*. Tribunele au dispărut aici sub înrîurirea obiceiurilor locale. Paramentul «celular» pe un soclu de pietre mari de talie este pur grec. În partea de sus a absidei, între două brîie în dinți de ferăstrău, o friză de cărămizi desenează o meandră simplificată. Cupola este de tip constantinopolitan evoluat, cu șaisprezece laturi avînd semicolonete de cărămidă.

3. TIPURILE BAZILICALE

Tipurile bazilicale au supraviețuit în provinciile și în teritoriile balcanice de la marginea Imperiului, mai ales pentru bisericile episcopale (mitropolii), fără îndoială deoarece înlesneau circulația credincioșilor și permiteau celebrarea procesiunilor potrivit ceremonialului. Cu modificări mai mult sau mai puțin însemnate regăsim cele trei variante din epoca paleocreștină.

a) Bazilicile cu șarpantă

Acest tip s-a menținut cu pronaosul său, cu cele trei nave despărțite prin coloane și cu etajul de ferestre în partea de sus a zidurilor navei mediane deasupra colateralelor, dar lipsit de atrium (pridvor). Avem un specimen frumos al acestui tip, de prin secolul al XI-lea sau de la începutul secolului al XII-lea, în Macedonia răsăriteană, la Mitropolia din Serres, foarte bine restaurată de serviciul grec de specialitate. Biserica are — și este un lucru excepțional pentru acea epocă — tribune peste colaterale.

Este tipul pe care Boris I al Bulgariei, după ce s-a convertit la creștinism în 864, l-a adoptat pentru catedrala pe care a ridicat-o în capitala sa, Pliska. Pentru a celebra ceremoniile după modelul acelora care se desfășurau în marile sanctuare de la Constantinopol, el a înzestrat edificiul cu tribune peste colaterale și peste pronaos, în fața căruia se afla un pridvor (atrium) cu patru porticuri, care i-a dat înfățișarea monumentală a vechilor biserici paleocreștine. S-a făcut însă o inovație separîndu-se navele printr-o

alternare de stîlpi şi de coloane simple sau duble.

Formula a fost împinsă mai departe la un grup de bazilice unde nu s-au mai folosit decît stîlpi în locul coloanelor. Astfel, navele sînt de fapt despărţite prin pereţi străpunşi de deschideri. Este cazul bisericii Sfîntul Ahile, pe malul meridional al lacului Prespa, în Macedonia, care îşi datorează poate tribunele faptului că ar fi fost construită de un împărat. Datarea sa face obiectul unor controverse şi nu se ştie dacă a fost ridicată de Boris I, de ţarul bulgar Samuil (976—1014), care a strămutat aici, în 983, moaştele sfîntului Ahile pînă atunci păstrate la Larisa, sau de împăratul bizantin Vasile al II-lea, după ce acesta a reluat regiunea din mîinile bulgarilor în 1018.

b) Bazilicile boltite

Alte bazilici aveau cele trei nave boltite în leagăn şi întîlnim aici două formule atestate mai înainte în Lycaonia. Uneori nava centrală era oarbă, fiind învelită de acelaşi acoperiş ca şi colateralele care se ridicau aproape pînă la aceeaşi înălţime. Această formulă a fost adoptată la Trapezunt pentru biserica cunoscută astăzi sub numele de Nakip Djami (secolele X—XI) sau în Laconia la Zarafona (Adormirea Maicii Domnului, secolele XI—XII). Alteori nava mediană era mai ridicată decît colateralele şi luminată de un şir de ferestre străpunse în partea de sus a zidurilor, deasupra colateralelor, după modelul bazilicilor cu şarpantă. Avem astfel de exemple la Trapezunt (Sfînta Ana, 884—885), la Mesembria (în Tracia, astăzi Nesebăr, în Bulgaria, biserica Sfîntul Ştefan, cunoscută şi sub numele de Mitropolia Nouă) şi la Kastoria (în Macedonia apuseană, Sfinţii Anarghiri: secolul XI; Taxiarchis Mitropóleos: secolul XI; Sfîntul Ştefan: secolele XII—XIII).

Bisericile de la Kastoria merită de asemenea să ne reţină atenţia pentru aspectul atît de deosebit al pereţilor, care atestă gustul foarte viu al bizantinilor pentru efectele coloristice,

chiar şi în paramentele arhitecturale. Asizele isodome (de înălţime egală) de pietre grosolan cioplite sînt cel mai adesea despărţite — după moda constantinopolitană — prin două straturi de cărămidă, alteori prin trei sau patru. În interiorul fiecărui şir, pietrele sînt izolate prin cărămizi încrucişate în aşa fel încît să formeze un motiv care ar putea fi o monogramă: este o variantă a paramentului «celular», specifică pentru Kastoria. Folosirea din abundenţă a mortarului este caracteristică Macedoniei. Pe alocuri, cărămizile desenează pe faţade ornamente ceramoplastice: cercuri străbătute de raze, romburi. Înscrise sub o arcadă în dinţi de ferăstrău, ele formează ancadramentul şi timpanul ferestrelor.

c) Bazilicile cu cupolă

Bazilica cu cupolă şi-a păstrat şi ea o oarecare trecere. În Lycia a fost zidită una, la sfîrşitul veacului al IX-lea sau în cursul celui de-al X-lea, la Dere Ahsi. Imitarea capitalei apare limpede în mai multe trăsături, de tradiţie veche sau de origine recentă: tribune peste colaterale şi bolţi încrucişate în pronaos, firide arcuindu-se în proscomidie şi în diaconicon, o travee între altar şi bolta în leagăn care susţine la est cupola, paramente de piatră cu straturi de cărămidă, octogoane flancînd biserica în ambele părţi.

Observaţiile făcute de curînd la Sfînta Sofia de la Ohrid au stabilit de asemenea că o cupolă, dărîmată de turci, se ridica peste nava centrală a acestei biserici, care ar fi fost construită de Boris I, după anul 864, de ţarul Samuil (976—1014) sau cel mai tîrziu de Vasile al II-lea cînd a recucerit oraşul de la bulgari în 1016 *(il. 99)*. Tribunele şi capelele care mai există astăzi deasupra pronaosului, proscomidiei şi diaconiconului s-ar fi continuat şi deasupra colateralelor.

În Serbia, bisericile clădite în ultima treime a secolului al XII-lea de Ştefan Nemania, care izbutise să se elibereze de sub tutela bizantină,

sînt bazilici cu o singură navă acoperită de o cupolă, cu scurte vestibuluri laterale şi un altar tripartit. Cele mai vechi, ca Sfîntul Nicolae de la Kurşumlija, pe Topliţa (între 1168 şi 1172, dacă nu este chiar anterioară acestei date) au încă zidurile făcute din paturi de cărămizi separate prin straturi de mortar de două ori mai groase, care ascund o altă asiză de cărămizi. Dar, sub influenţa Occidentului romanic, bisericile următoare prezintă un parament de pietre — adesea de marmură — cioplite cu o precizie desăvîrşită *(il. 101)*. Decorul exterior de arcaturi şi de mici console, ca şi portalurile cu arhivolte retrase sub un fronton şi timpanele sculptate, provin din Italia. Aşa cum a spus foarte frumos G. Millet, « Italia dă ceea ce se vede, Bizanţul ceea ce se ascunde ». S-a constituit astfel o arhitectură după chipul tinerei Serbii independente, care ştia să combine în sinteze originale aporturile Răsăritului bizantin şi cele ale Apusului latin.

4. PLANURILE CENTRALE

Planurile centrale aparţinînd tradiţiei paleocreştine nu au fost cu totul abandonate.

Cînd ţarul bulgar Simeon (893—927) a poruncit să se zidească în noua sa capitală, Preslav, « Biserica Aurită », i s-a dat forma unei rotonde, cu zidurile scobite în interior de firide, avînd în faţă un pronaos cu coloane şi un atrium cu porticuri, fără îndoială după modelul rotondelor ridicate la Constantinopol de Iustinian: dorinţa sa nu era oare de a rivaliza cu capitala Imperiului şi de a conferi tînărului său stat aparenţele unei vechi puteri, demne de a rîvni la hegemonia asupra lumii?

Planul triconc fusese adoptat de împăratul Teofil pentru o biserică pe care o zidise la intrarea palatului său din Bryas şi de asemenea pentru o sală de festivităţi din Marele Palat. Sfinţii Climent şi Naum, care i-au creştinat pe slavi, par să îl fi răspîndit la Ohrid şi în împrejurimi: s-au găsit ruinele unor biserici de acest tip chiar la Ohrid,

sub moscheea sultanului Mahomet (biserica Sfîntul Pantelimon), şi pe malul lacului, la Gorica, şi sub biserica Sfîntul Naum. Se poate face o apropiere între acestea şi biserica triconcă Panaghia Kubelidiki de la Kastoria, din secolul al XI-lea, construită cu zidăria caracteristică a acestui oraş.

Planul tetraconc este atestat în Macedonia la Veljusa (ruinele unei biserici construite în 1080) şi în Serbia la Zanjevać. Aspectul său este mai savant şi mai rafinat în biserica mînăstirii Peristerai, întemeiată la est de Salonic în 870—871: fiecare concă este la rîndul său trilobată.

Astfel, bizantinii, mai ales în provincii, şi tinerele naţiuni slave, care adoptaseră religia lor, continuară să practice, împrospătîndu-le în acelaşi timp detaliile, formele unui trecut pentru care oamenii resimţeau o vie admiraţie.

5. SAN MARCO DE LA VENEŢIA

Veneţienii n-au procedat altfel atunci cînd, luîndu-se la întrecere cu rivalii lor din Aquileia, Pisa şi Verona, care îşi construiau catedrale noi, s-au hotărît pe la începutul anilor 1060—1063, sub dogele Domenico Contarini (1042—1071), să rezideească biserica San Marco, vătămată de un incendiu în 976. Lucrările, începute pe la 1063, continuară sub Domenico Selvo (1071—1084) şi se terminară sub Vitale Falier (1086—1096). Tîrnosirea avu loc pe la 1093—1094 (dată mai acceptabilă decît 1084—1085). Planul a rămas acela de cruce greacă liberă cu cinci cupole, care fusese aplicat încă din secolul al IX-lea după modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol. Dar de data aceasta el a fost tratat cu mai mare amploare. Cupolele au fost construite din cărămizi şi nu din lemn. Lucrările de curăţire efectuate în 1881 au îngăduit să se observe că în spatele colonadelor de la vest, ridicate între mijlocul secolului al XIII-lea şi sfîrşitul celui de-al XV-lea, se ascunde o faţadă cu două etaje, cu firide în partea de jos şi cu arcade în cea de sus, după un tip binecunoscut la Constantinopol. De

asemenea, absida cu zonele sale suprapuse de arcade şi de firide aminteşte absida bisericilor din capitală. Nu este de mirare. Era epoca în care, în faţa primejdiilor comune, relaţiile între Bizanţ şi Veneţia erau strînse. Dogele Domenico Selvo, căruia împăratul îi conferise titlul de protoproedru, o luase de soţie pe Teodora, sora lui Mihail al VII-lea Ducas. Influenţa Italiei se vădeşte în tehnica arhitecturală cu cărămizile sale mai groase şi mortarul mai fin decît în Bizanţ.

6. BISERICILE RUPESTRE DIN CAPPADOCIA

Cu tipul bazilical se înrudesc şi navele dreptunghiulare ale vestitelor biserici rupestre din Cappadocia, în regiunea Göreme, vechea Korama, la vest de Kayseri (Cesarea) şi din văile de la sud de Aksaray (Arhelais). Aceste nenumărate grote, mai mult sau mai puţin inaccesibile, erau menite să-i atragă pe anahoreţi, pentru acelaşi motiv ca şi deşerturile din Egipt şi din Palestina. Încetul cu încetul se constituiră aici comunităţi monastice importante, ale căror chilii şi schituri au fost tăiate în rocă. Cele mai vechi biserici există poate din secolul al V-lea. Altele par a fi din epoca iconoclastă. Dar majoritatea datează din perioada în care regiunea cunoscu o nouă prosperitate şi un aflux de populaţie, între înlăturarea pericolului arab sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913—959) şi invazia turcilor seldgiucizi sub Constantin al X-lea Ducas (1059—1067). Pînă către începutul epocii Macedonenilor, aceste biserici aveau un tavan teşit. Sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul a apărut bolta în leagăn, la început greoaie, apoi mai zveltă. Absida are adesea, în plan ca şi în elevaţie, forma unui arc supralărgit. Unele biserici au o singură navă; altele două sau trei nave, a doua şi a treia fiind simţitor posterioare primei. Se află de asemenea biserici boltite cu leagăn transversal, la care cele trei abside se deschid pe latura lungă a dreptunghiului, potrivit unui tip pe care l-am întîlnit în Mesopotamia. Planul bisericii în cruce înscrisă,

importat din Constantinopol, a apărut în secolul al X-lea *(plan 30)*. Cucerirea seldgiucidă a frînat vizibil înflorirea vieţii monastice, dar nu i-a pus capăt.

7. BISERICILE DIN ARMENIA

Armenia a dat dovadă de un mare ataşament faţă de trecut.

Planul tetraconc s-a menţinut în biserica Sfînta Cruce de la Ahtamar, construită de regele Gagik din Vaspurakan între anii 915 şi 921 *(il. 100)*. Concele de la est şi de la vest sînt înscrise într-un dreptunghi, cele de la nord şi de la sud în absidc poligonale. În unghiuri se cuibăresc firide diagonale care formează decroşări la exterior.

Bazilica cu cupolă şi o singură navă cu mici pereţi despărţitori în interior este reprezentată de tipul bisericii din Marmaşen, zidită între anii 988 şi 1029.

Regele Gagik I (989—1020) îşi înzestră capitala, Ani, în anul 1001, cu o biserică închinată Sfîntului Grigore Luminătorul, care este o reproducere a sanctuarului omonim de la Zvartnotz.

Planul în cruce greacă înscrisă a fost folosit pentru catedrala de la Ani construită între 898 şi 1001, sub domnia lui Gagik I, de arhitectul armean Tridate, care a lucrat la refacerea arcului de vest şi a părţii adiacente a cupolei Sfintei Sofia de la Constantinopol, deteriorată de un cutremur de pămînt în 989. Dar tradiţiile constructive rămîn acelea ale arhitecturii de piatră din Armenia. Compartimentele din colţuri sînt acoperite de bolţi în leagăn şi nu de bolţi cu penetraţii sau de calote, spre deosebire de Constantinopol. Îngustimea colateralelor, fiecare fiind cît jumătate din nava centrală, şi înălţimea la care se ridică acoperişul lor dovedesc că tipul bazilical a continuat să-şi exercite influenţa *(plan 31)*.

Folosirea pietrei conferă edificiilor din arhitectura armeană un aspect de precizie severă şi de viguroasă energie. Blocurile paramentelor sînt cioplite cu grijă şi aşezate cu multă atenţie. Mai

multe elemente se îmbină spre a detaşa cu limpezime traseul părţilor înalte. Acestea sînt: acoperişul cupolei, piramidal sau conic, numeroasele feţe ale tamburului delimitate de colonete, ţiglele de piatră şi frontoanele triunghiulare. De asemenea s-a ales forma triunghiulară pentru nişele care taie cu petele lor de umbră pereţii lungi. Arcade oarbe, înguste şi înalte, cu colonete zvelte, însufleţesc zidurile la exterior cu cadenţele lor în ritm viguros. La exterior, totul tinde spre rigoarea arhitecturală. Nimic nu trădează prezenţa unor bolţi în leagăn, a unei cupole emisferice, nici chiar foarte adesea delicata complexitate a dispoziţiilor de plan interioare. Absidele sînt deseori ascunse de pereţi drepţi. Ne aflăm departe de drăgălăşeniile decorative ale bisericilor bizantine.

ARHITECTURA PROFANĂ

Marele Palat şi construcţiile înconjurătoare

Pînă în a doua jumătate a secolului al X-lea, Marele Palat a fost obiectul unor adăugiri şi refaceri, care i-au modificat simţitor aspectul. Ca şi în domeniul arhitecturii religioase, Vasile I a vrut să arate prin amploarea construcţiilor că domnia lui însemna începutul unei înnoiri. Pentru a-şi asigura legătura cu palatul pe care l-a ridicat la Mangana, el a amenajat un întreg cartier pe locul fostului *Tzykanisterion*, poruncind dărîmarea acestuia. Aici s-a zidit Biserica Nouă, cu dependinţele sale, Vistieria şi Economatul. Mai spre răsărit s-a construit un alt *Tzykanisterion*, mai mare decît cel dinainte. El era legat de *Nea* prin două galerii care încadrau o grădină plantată cu arbori şi împodobită cu fîntîni arteziene. Alte edificii au fost clădite mai aproape de malul mării. Nu departe de Chrysotriclinium, Vasile I a pus să se ridice un *Kenurghion*, nume care arată el însuşi o voinţă de reînnoire. Era o sală de formă bazilicală cu şaisprezece coloane, deasupra căreia se ridica o cupolă la est şi ai cărei pereţi erau decoraţi cu

mozaicuri reprezentînd campaniile militare ale împăratului.

Sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul, Roman Lekapenos, Nichifor Focas şi Ioan Tzimiskes s-au efectuat felurite lucrări de amenajare sau de restaurare. Ici şi colo au fost adăugate paraclise, altele au fost mărite şi decorate.

Nichifor Focas, spre a se pune la adăpost de răzmeriţe, îşi construi departe de hipodrom şi de Sfînta Sofia, centre ale vieţii publice, un mic palat bine apărat, lîngă Bucoleon, lipit de zidul maritim, în care era greu de pătruns şi ale cărui uşi şi coridoare secrete ofereau posibilitatea de evadare, în caz de mare primejdie.

La sfîrşitul secolului al XI-lea sau în cursul celui de-al XII-lea s-a ridicat, la vest de Chrysotriclinium, un palat numit *Muşrutas*, după cuvîntul arab *maşruta* (= boltă). Era o imitaţie după construcţiile seldgiucide din Anatolia, ceea ce l-a făcut să capete numele de « Casa turcească ». Acoperişul era alcătuit din numeroase cupole cu pandantivi în formă de stalactite, care fuseseră colorate în aşa fel încît să evoce un curcubeu. Scara era împodobită cu dantelării. În seducţia pe care Asia o exercita asupra Bizanţului, turcii urmaseră perşilor şi arabilor !

Palatul Mangana

În toate epocile, împăraţii şi-au ridicat palate noi în afara Marelui Palat şi a imediatei lui vecinătăţi. Vasile I şi-a construit o «locuinţă orbitoare» cu cinci etaje, în partea de răsărit a oraşului, în cartierul pe atunci retras şi aerisit, Mangana (adică al arsenalului maşinilor de război). De aici se deschidea una dintre cele mai frumoase privelişti asupra ţărmului Asiei. Spre sud-vest se ieşea prin grădini în cartierul noului *Tzykanisterion*, la Marele Palat. Isaac al II-lea Anghel (1185—1195) a poruncit să se dărîme palatul Mangana. Săpăturile efectuate de regretaţii Demangel şi Mamboury au scos la iveală puternicele temelii care măsurau peste şaizeci de metri lungime pe patruzeci de metri

lățime: ele cuprindeau o mare cisternă cu trei nave acoperite fiecare de unsprezece calote.

Palatul Blachernelor

Alexis I a dorit să părăsească uneori Marele Palat, devenit prea vetust la sfîrșitul secolului al XI-lea, precum și centrul Constantinopolului, prea agitat și înghesuit. El și-a ridicat un palat în capătul de nord-vest al orașului, lîngă zidurile de apărare, într-un cartier mult mai sănătos și mai plăcut, al Blachernelor, pe care Heraclius îl înglobase în zidurile orașului, în apropiere de vestitul sanctuar zidit întru cinstirea Născătoarei de Dumnezeu unde se păstra vălul, sau *omoforionul* Fecioarei. Unii împărați, ca Leon I (457—474) și Anastasie (491—518), precum și alții desigur, construiseră ca anexă a bisericii o serie de apartamente somptuoase în care se celebrau serbări și se dădeau banchete, cum ar fi ospățul din ziua «Curățirii Fecioarei» sau Întîmpinării Domnului, la 2 februarie. Alexis I a amenajat un adevărat palat, a cărui splendoare a produs o foarte puternică impresie asupra conducătorilor primei cruciade cînd împăratul îi primi aici, în 1096.

Nepotul său, Manuel I Comnenul (1143—1180), a ridicat în vecinătate un alt palat, mai vast și mai luxos. Eude de Deuil și Benjamin de Tudela ne-au lăsat despre el descrieri ce vădesc cît de impresionați au fost. De la etajele de sus se puteau admira orașul, Cornul de Aur și cîmpia. Pentru a se nivela terenul a fost nevoie să se construiască în depresiune, la est, înalte galerii boltite, de cărămidă, dintre care multe au rămas pînă în zilele noastre îngropate. Ele amintesc de acelea din palatul de pe Palatin sau de termele imperiale de la Trier. De jur împrejur se întindeau curți cu porticuri și grădini. La Constantinopol palatul acesta era numit «palatul împărătesei germane», deoarece Manuel îl ridicase în onoarea primei sale soții, Bertha de Sulzbach, cumnata împăratului Germaniei, Conrad al III-lea. El dădu aici serbări fastuoase, cu concerte, spectacole

de dans, curse de cai și de care, și turnire după moda apuseană. Tot aici l-a primit pe regele Franței, Ludovic al VII-lea.

În afara zidurilor cetății împărații aveau un palat înconjurat de un teren de vînătoare, *Philopation*, din care Alexis Comnenul și-a făcut un fel de « Vincennes », după fericita expresie a lui René Janin.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

PICTURA RELIGIOASĂ

ÎN IMPERIU

1. MOZAICUL

Doctrina imaginilor

Polemicile cu iconoclaştii îngăduiră bisericii bizantine să aprofundeze elementele doctrinei sale despre imagini şi să le grupeze într-un ansamblu mai coerent. Ea avu prilejul să le precizeze în sinoadele întrunite în 861 şi în 869—870 pentru a-i condamna pe aceia care, în ciuda triumfului ortodoxiei, stăruiau în rătăcirile iconoclasmului.

Temelia acestei doctrine constă în credinţa că, de cînd oamenii l-au văzut pe Fiul lui Dumnezeu, care este asemenea Tatălui, au avut revelaţia dumnezeirii şi că le este dat să mai aibă şi alte viziuni, exprimabile prin mijloace sensibile. După formula foarte justă a lui Evdokimov, «în vechiul Testament cele auzite predomină asupra celor văzute (spre deosebire de vechii greci), dar în vremurile mesianice viziunea capătă întîietate: *ascultă, Israel* devine *ridică-ţi ochii şi priveşte*». În vremurile cînd Dumnezeu se revela prin cuvînt, reprezentarea lui ar fi însemnat un sacrilegiu. Dar de atunci Cuvîntul s-a făcut trup. Prin medierea artei sacre, credinciosul ajunge la cunoaşterea arhetipurilor

inteligibile și invizibile. Această viziune a lumii divine credincioșii o traduc în edificiul bisericii: cupola dominînd un cub — după simbolistica existentă încă din epoca paleocreștină — este imaginea Împărăției lui Dumnezeu. Decorul de imagini care va împodobi edificiul va trebui să preamărească slava lui Dumnezeu. El o va face după o ierarhie strictă, de un spirit comparabil cu acela care comanda treptele claselor sociale, succesiunea titlurilor aulice, sau chiar subordonarea categoriilor de îngeri. Merită să vedem cum s-a constituit treptat sistemul de distribuire a imaginilor, care căpătă curînd o valoare de constrîngere.

Biserica Theotokos din Marele Palat

Mozaicurile pe fond de aur aflate în una dintre primele biserici construite la Constantinopol după reinstaurarea icoanelor au oferit exemplul unui program care mai apoi avea să se impună și să se îmbogățească. Este vorba despre o biserică închinată Maicii Domnului și construită între anii 858 și 865 în incinta Marelui Palat, de către Mihail al III-lea, la inaugurarea căreia Fotie a rostit o omilie despre care multă vreme s-a crezut în chip greșit că se referea la biserica Nea a lui Vasile. Astăzi edificiul a dispărut. În ce privește planul, probabil că era o biserică de tranziție între bazilica cu cupolă și crucea greacă înscrisă, în genul Sfintei Sofia din Ancyra sau poate chiar ca Gül Djami.

În cupola centrală care închipuia « cerul cerurilor » era înfățișat Hristos Pantocrator (Stăpîn atotputernic al Lumii): « Ai crede, declară Fotie, că îmbrățișează lumea cu privirea sa și că se gîndește la rînduirea și cîrmuirea ei, într-atît artistul s-a străduit să exprime, prin forme și prin culori, grija deosebită pe care Creatorul o are față de noi ». Era totodată și Tatăl și Fiul, expresia însăși a dogmei consubstanțialității. Ne putem imagina un Hristos comparabil cu acela înscris într-un medalion, în centrul bolții Sfîntului Zeno de la Roma, sau cu acela de pe crucea lui Iustin al II-lea *(il. 70)*, doar dacă nu era vorba

de un Hristos tronînd, ca pe o icoană de la Sinai (G. şi M. Sotiriou, *Icones du Sinaï*, fig. 8). El era înconjurat, chiar pe cupolă, în zone concentrice, de îngeri purtători de lănci: ei, într-adevăr, îl văd nemijlocit pe Dumnezeu, îl slujesc şi îl slăvesc. După pilda lor, oamenii venerează imaginea Domnului şi îl preamăresc prin rugăciuni şi slujbe, imitate după liturghiile cereşti. În conca absidei, Fecioara se înalţa în atitudine de orantă, cu braţele ridicate, «întinzînd asupra noastră mîinile sale neprihănite şi rugîndu-se pentru mîntuirea împăratului şi pentru izbînda lui asupra duşmanilor».

În părţile superioare din restul edificiului, Biserica pămînteană era evocată în persoana patriarhilor (biblici) care au prefigurat-o, a proorocilor care au vestit-o, a apostolilor care au întemeiat-o şi a martirilor care au desăvîrşit-o, ca să reluăm formulările din *Istoria ecleziastică* în traducerea latină pe care a făcut-o Anastasie Bibliotecarul tocmai în timpul acela, adică prin 869—870. În alte edificii acestora li se adaugă episcopii «care au fost podoaba bisericii».

Această rînduială nu era cu totul nouă. Dacă dăm crezare mărturiei lui Flavius Corippus, ea pare să fi fost prevestită de mozaicurile din Sfînta Sofia de la Constantinopol sub Iustin al II-lea. De asemenea ea fusese în parte realizată în capela Sfîntul Zeno de la Roma şi fără îndoială în edificiile cu plan central din care aceasta se inspira. Elementul nou este însă dezvoltarea pe care o capătă, articulaţia sa mai complexă la diferite niveluri simbolice şi, ulterior, varietăţii soluţiilor adoptate în secolele precedente, generalizarea sa progresivă. Ea s-a impus ca una dintre condiţiile pe care bisericile trebuiau să le îndeplinească pentru a căpăta deplina lor semnificaţie mistică.

Biserica Sfinţii Apostoli a lui Vasile I

Curînd alte elemente aveau să o îmbogăţească. Le găsim în mozaicurile care au fost executate pentru biserica Sfinţilor Apostoli, restaurată sub Vasile I. Pla-

nul deosebit al edificiului, cu cele cinci cupole ale sale, implica o repartiție de excepție a decorului. Aceste mozaicuri au dispărut, dar ele ne sînt cunoscute din descrierile bombastice făcute mai întîi de Constantin din Rhodos, între 931 și 944, și apoi, după refacerile și adăugirile din secolul al XII-lea, de Nicolae Mesarites, între 1198 și 1203. Cupola centrală era ocupată de Înălțare, cu Hristos așezat pe curcubeu într-un nimb circular, și aceea de la vest de Pogorîrea Sfîntului Duh. Acestea sînt două dintre sărbătorile cele mai încărcate de semnificație și, în același timp, cele mai simbolice din liturghia bizantină. Înălțarea a eternizat întreaga economie a operei de mîntuire, Pogorîrea Sfîntului Duh a manifestat-o în slava ei. Înălțarea simbolizează mișcarea ascendentă de chemare către Sfîntul Duh; Pogorîrea Sfîntului Duh simbolizează descinderea sa în lumea oamenilor. În restul edificiului urmau episoadele din viața lui Hristos, care sînt comemorate de sărbătorile liturgice: Buna-vestire, Nașterea, Închinarea magilor, Întîmpinarea Domnului, Botezul, Schimbarea la Față, Învierea fiului văduvei, Învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Trădarea lui Iuda și Răstignirea. Pe pereți, poporul Domnului era evocat prin predicile apostolilor. Aceste subiecte, a căror prezență este cu totul firească într-o biserică închinată Sfinților Apostoli, erau menite să apară, în plus, și ca prefigurare a operei pe care Bizanțul o săvîrșea atunci prin creștinarea vecinilor săi slavi și prin trimiterea unor misiuni pînă la kazarii și armenii eretici.

Biserici de la Constantinopol cu subiecte evanghelice

Un decor comparabil ca spirit, alcătuit din subiecte luate din Evanghelii, a fost realizat în biserica Maicii Domnului de la Izvor pe care Vasile I a restaurat-o și «a făcut-o mai frumoasă ca niciodată». În cupolă se vedea Înălțarea, iar în restul bisericii Întîmpinarea

Domnului, Schimbarea la Față, Răstignirea, Iisus se arată mironosițelor, Pogorîrea Sfîntului Duh.

Decorul bisericii Maicii Domnului din Palat și acela al Sfinților Apostoli, sau acela al Maicii Domnului de la Izvor s-au împletit în biserica zidită la Constantinopol pe la 890 de magistrul Stylianos Zautzas. Ea nu ne este cunoscută decît din predica pe care împăratul Leon al VI-lea a rostit-o cu prilejul tîrnosirii. În cupolă, bustul Pantocratorului era înconjurat de îngeri, dintre care unii celebrau Liturghia Divină pe cînd alții îl contemplau. Mai jos fuseseră reprezentați proorocii și sfinții, precum și regi și preoți biblici. La acestea se adăugau episoade din viața lui Hristos: Bunavestire, Nașterea, Închinarea magilor, Întîmpinarea Domnului, Botezul, Schimbarea la Față, Învierea lui Lazăr, Răstignirea, Punerea în mormînt, subiectul foarte rar al lui Hristos mort și depus în sarcofag, și Pogorîrea Domnului în Iad.

Semnificația și estetica decorului

Planul în cruce greacă înscrisă — tip căruia putea să-i aparțină biserica magistrului Stylianos Zautzas — a înlesnit integrarea scenelor evanghelice în sistemul decorativ alcătuit din imaginile Pantocratorului, Maicii Domnului, patriarhilor, proorocilor și sfinților. Prin însăși structura lor, edificiile de acest gen cereau o rînduire ierarhizată și radiantă a decorului. Bolțile lor în leagăn, bine degajate și vizibile din centrul bisericii ofereau, în părțile înalte, vaste suprafețe indicate desfășurării scenelor figurative. Din punct de vedere simbolic, ele se aflau între «cerul» cupolei și zona terestră pe care o constituiau navele: erau deci potrivite pentru a reprezenta Întruparea. Aceste scene evanghelice aveau mai mult decît o valoare istorică. Ele prezentau o semnificație dogmatică și teologică. Opera de mîntuire pe care o aminteau dăinuie și se reînnoiește la fiecare jertfă euharistică. Reprezentarea vieții lui Hristos lega și mai mult ansamblul picturilor cu liturghia. Scenele care au fost reți-

nute, cele cărora li s-a dat primul loc, corespundeau cu marile sărbători religioase şi numărul lor a sporit cu trecerea veacurilor.

În bisericile cu mozaicuri — cel mai adesea, dacă nu chiar totdeauna, ctitorii imperiale — decorul figurativ acoperă părţile înalte: cupole, bolţi, arcuri, lunete, nişe în partea superioară a pereţilor. Chiar şi zidurile drepte poartă placaje de marmură, a căror severă somptuozitate se îmbină cu strălucirea scenelor care se desprind pe un fond de aur pentru a crea în edificiu o impresie de bogăţie semeaţă, reţinută mereu în limitele unui gust exigent. În bisericile, mai modeste, împodobite cu fresce, aceste plăci de marmură sînt înlocuite prin şiruri de sfinţi în picioare, aliniaţi în poziţie frontală. Această extindere a portretelor hagiografice corespunde cu o dezvoltare a cultului sfinţilor, atestată de asemenea şi prin favoarea sporită de care s-au bucurat, pe plan literar, culegerile grupînd vieţile lor. În altar, pe peretele absidei, la înălţimea ferestrelor, apar marii dascăli şi ierarhi ai bisericii din secolele al IV-lea şi al V-lea. În proscomidie şi în diaconicon există tendinţa de a se înfăţişa episoade din Vechiul Testament, care prefigurează Patimile şi Învierea.

Întregul decor este executat în funcţie de spectator, adică de credincios. Aşa cum a observat dl. Demus, spaţiul nu se află în spatele personajelor, ci dinaintea lor, astfel încît credinciosul să se simtă înglobat în acelaşi spaţiu. Proporţiile figurilor sînt corectate, cel mai adesea prin alungire, pentru a evita, din punctul de vedere al spectatorului, deformările provocate de suprafeţele concave care le slujesc de suport. Coloritul, distribuţia şi compoziţia scenelor sînt studiate în aşa fel încît să producă o profundă impresie de unitate « optică şi spirituală », pentru a repeta cuvintele lui Demus.

Îmbrăcat în aceste imagini, interiorul bisericii se însufleţeşte de o viaţă tainică. Aşa cum a spus foarte bine dl. Evdokimov, « într-o biserică (bizan-
7 tină), în orice moment şi chiar în afara slujbelor,

totul stă în aşteptarea sfintelor taine, în aşteptarea euharistiei. Senzaţia atît de puternică a vieţii necontenite vine de la aceste prezenţe tensionate către viaţa liturgică ». Şi, atunci cînd se desfăşoară liturghia, care trebuie să reproducă pe pămînt ceea ce îngerii celebrează fără încetare în ceruri în jurul Domnului, biserica îşi capătă întregul sens mistic. Luminată de candelabre şi de luminări, înceţoşată şi înmirezmată de tămîie, răsunînd de cîntarea imnurilor, populată de prezenţele divine pe care imaginile le înşiruie pe bolţile şi pereţii săi, ea dăruie credincioşilor tresăltînd de bucurie, viziunea anticipată a Împărăţiei cerurilor la care aspiră sufletul lor.

Însufleţită de acest viu sentiment liturgic, arta bizantină, pe care doar cîteva secole o despărţeau de originile sale elenistico-romane şi care nu îşi găsise încă nici formulele academismului, nici cele ale rafinamentului decadenţei, a atins expresia sa cea mai originală, cea mai profundă şi cea mai pură, pe scurt cea mai clasică. Stilul se ridică la hieratismul cel mai sobru. El a eliminat treptat tot ceea ce era anecdotă inutilă, detaliu de prisos şi a urmărit să exprime armonia desăvîrşită a lumii cereşti, euritmia sa, calmul său neschimbător, simplitatea sa grandioasă. El a înlăturat artificiul optic, dezordinea, complexitatea, agitaţia, în afară de cazul cînd era de natură să traducă înmărmurirea dinaintea teofaniilor. Coloritul cu armonii potolite contribuie la crearea acestei atmosfere de seninătate. Lumina « necreată » nu vine de la o sursă localizată, ci învăluie cu o egală intensitate toate figurile. Dacă, dincolo de aparenţele înşelătoare ale materiei, arta bizantină caută să atingă esenţele, ea nu dispreţuieşte însă frumuseţea, pentru că omul a fost creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu şi a fost reabilitat prin Întrupare. Această frumuseţe nu este aceea a purelor seducţii formale, ci frumuseţea profundă a sufletului care se străvede în seninătatea chipurilor şi în calmul atitudinilor. Depăşind antichitatea tîrzie din care deriva, arta bizantină a regăsit liniştea, echilibrul, sobrietatea, grija faţă de

perfecţiune, idealismul, abstractizarea Greciei clasice şi chiar gustul său exclusiv pentru figura omenească. Ea a renunţat, cel puţin pentru o vreme, la indicaţiile pitoreşti ale artei elenistice şi la complezenţele în naraţiune ale artei romane. După justa expresie a d-lui Michelis, « vechiul spirit elenic a învins Roma ». Arta bizantină din această epocă se deosebeşte prin aceasta şi de arta din Apusul contemporan, care acorda un loc foarte mare realismului popular.

Acestui sens al frumuseţii clasice, arta bizantină i-a adăugat o trăsătură cu totul proprie: spiritualizarea chipurilor, transfigurate de practica meditaţiei şi a contemplaţiei. Iluminate de viziunea lui Dumnezeu, ele reflectă cu intensitate viaţa lăuntrică. Frunţile senine sînt făcute pentru a adăposti gînduri elevate. Ochii larg deschişi privesc lumea de dincolo. Ovalul alungit al chipurilor, accentuat încă şi mai mult la numeroşi sfinţi de barba ascuţită, nasul subţire şi încovoiat, buzele mici exprimă fineţea şi distincţia, departe de orice senzualitate brutală. Pentru pictor, capul este acela care determină totul. Restul trupului îi este subordonat şi abia se bănuieşte sub veşminte.

Chiar dacă scenele evanghelice şi, curînd, cele din viaţa Mariei şi a sfinţilor s-au înmulţit, pentru a răspunde gustului popular pentru poveştile istorisite prin imagini, distribuirea decorului a rămas mereu subordonată sistemului iconografic care se elaborase şi liniilor directoare ale unei arhitecturi proporţionate care furniza cadrele înlăuntrul cărora se înscriau panourile.

Programul iconografic pe care l-au adoptat iconodulii după sinodul din 843 a apărut înzestrat cu o asemenea semnificaţie teologică şi liturgică încît decorul vechilor şi venerabilelor sanctuare în care iconoclaştii îşi impuseseră concepţiile a fost modificat. Una dintre trăsăturile constante ale acestei renovări a fost înlocuirea crucii din abside prin imaginea Născătoarei de Dumnezeu.

Sfînta Sofia de la Constantinopol

La Sfînta Sofia de la Constantinopol, sub domnia unită a doi împărați, dacă judecăm după inscripția votivă, fie Teodora și Mihail al III-lea (842—856), fie Mihail al III-lea și Vasile I (866—867), crucea din conca absidei a fost înlocuită cu o Fecioară majestuos umană, așezată pe un tron constelat cu pietre prețioase și arătînd credincioșilor Pruncul drapat în aur pe care îl ține pe genunchi *(il. 103)*. Ea se detașează puternic în mijlocul amplului fond de aur pe care artistul, cu o cutezanță sigură pe efectele sale, l-a lăsat pe de-a întregul gol, fără norii sau pajiștile pe care le găsim în epoca paleocreștină. Într-o compoziție de o remarcabilă vigoare monumentală, scăldată toată în cea mai pură lumină divină, ea este însuși simbolul Întrupării care le-a îngăduit oamenilor să capete mîntuirea și să intre în comuniune cu Dumnezeu prin mijlocirea imaginilor. Așa cum se cîntă într-un imn, ea este « tronul însuflețit al Atotputernicului ». Idealul de frumusețe sobră și de umanism adînc ce inspiră această operă este același care îl făcea pe Fotie să recomande, în literatură, folosirea unei limbi clasice și pure, apropiate de dialectul atic. El este hrănit de mișcarea de întoarcere spre antichitate care se produsese mai înainte sub iconoclaști, atît în artele plastice, cît și în literatură. Orice ar gîndi unii savanți, această Fecioară nu pare să fi fost refăcută ca urmare a stricăciunilor pricinuite părții de est a Sfintei Sofia de cutremurul din 1346. O tradiție culeasă pe la 1200 de către pelerinul Antonie din Novgorod o atribuia pictorului Lazăr, căruia îi fuseseră arse mîinile în timpul domniei lui Teofil deoarece continuase să practice arta religioasă.

De o parte și de alta, în porțiunile descendente ale arcului triumfal din fața absidei, arhanghelii Mihail și Gavriil, ținînd sceptrul și sfera lumii, stăteau de gardă după o formulă comparabilă cu aceea aplicată mai înainte la Niceea, pe la sfîrșitul secolului al VII-lea, sau la începutul celui de-al VIII-lea. Numai Gavriil, la sud, ni

s-a mai păstrat *(il. 105)*. Chipul său alungit, cu modeleul ferm, cu ochii larg deschiși, emană o inteligență suverană și o frumusețe triumfală, în care se exprimă simțămîntul de mîndrie pe care îl încercau iconodulii îndată după victoria lor. El apare cu imaginea pe care cercurile de la curte și ale patriarhiei, îndrăgind armonia dar și forța și luxul, și-o făceau despre splendorile lumii cerești.

Pe timpanele nord și sud, dedesubtul unor inscripții metrice care evocau reparațiile făcute de Vasile I după cutremurul din 9 ianuarie 869, au fost înfățișați, la înălțimea etajului mijlociu al ferestrelor, șaisprezece prooroci și, în nișele de jos, paisprezece episcopi, după un program analog cu cel care fusese aplicat în biserica Maicii Domnului din Palat. Acest decor ne este cunoscut prin desenele care au fost executate de frații Fossati, între anii 1847 și 1849, cu prilejul lucrărilor de restaurare, atunci cînd mozaicurile au fost provizoriu degajate de zugrăveala cu care fuseseră acoperite, desigur în epoca lui Sinan, în 1573. Pe latura de nord trei episcopi au reapărut ca urmare a lucrărilor de curățire efectuate de «Byzantine Institute» *(il. 104)*. Aceștia sînt sfinții Ioan Gură de Aur, Ignatie din Antiochia și Ignatie cel Tînăr (rivalul lui Fotie); acest din urmă patriarh, mort în 877 și trecut în rîndul sfinților înainte de 886, a furnizat un *terminus post quem:* mozaicurile datează probabil de la sfîrșitul secolului al IX-lea, sau cel mai tîrziu de la începutul secolului al X-lea, din ultimii ani ai domniei lui Vasile I (867—886) sau de sub domnia lui Leon al VI-lea (886—912). Din aceste figuri frontale se desprinde o impresie de vigoare și de robustețe. Capetele au individualitatea accentuată a unor adevărate portrete. Pentru Ignatie cel Tînăr artiștii s-au slujit, poate, de portretele care, după obicei, erau păstrate la sediul patriarhiei. Dar desigur nu aceeași a fost situația și cu Ioan Gură de Aur, întrucît, presupunînd că portretele lui nu au fost distruse cît s-a aflat în exil, sigur că așa s-a întîmplat însă în timpul

crizei iconoclaste, cînd s-au prăpădit toate imaginile de sfinți. Chipul care i s-a dat nu este acela al unui ascet cu fața suptă, care se va răspîndi mai tîrziu, ci al patriarhului cultivat și necruțător, glorios înaintaș al titularilor scaunului, care se socoteau înzestrați în domeniul spiritual cu o putere egală cu a împăraților în domeniul temporal.

Tot în a doua jumătate a secolului al IX-lea s-a reprezentat în marea cupolă centrală un Hristos, fie în bust sub aspectul unui Pantocrator, fie așezat pe curcubeu într-un medalion de lumină, asemenea figurii lui Hristos din scenele Înălțării. Acest medalion mare a fost grav avariat de cutremurul din 1346 și, la scurtă vreme după anul 1355, a fost înlocuit cu un nou Pantocrator, pe care unii călători l-au mai văzut încă în secolul al XVI-lea, înainte de a fi acoperit cu tencuială. El dispăruse cînd frații Fossati și-au efectuat lucrările de restaurare. Pe pandantivi au fost figurați patru îngeri cu șase aripi (serafimi sau heruvimi); doar cei de la est ni s-au păstrat, în starea în care au fost refăcuți după cutremurul din 1346. Înclinăm să credem că tot de la sfîrșitul secolului al IX-lea sau din al X-lea datează Pantocratorul înconjurat de serafimi și de heruvimi, Pogorîrea Sfîntului Duh și Botezul, scene care au fost repartizate pe bolțile travеii centrale a tribunelor sud și nord și pe care nu le cunoaștem decît din desenele inginerului suedez Cornelius Loos (1710), ale fraților Fossati și ale arhitectului german Salzenberg.

Alături de acest ansamblu conceput după regulile epocii, Sfînta Sofia a fost împodobită și în colțurile sale periferice cu panouri, care erau *ex-voto*-uri imperiale. În pronaos, pe locul unde s-a luat obiceiul de a se înfățișa sfîntul patron al bisericii, timpanul de deasupra ușii principale a fost decorat cu un panou pe care un împărat, desigur Leon al VI-lea Înțeleptul (886—912), se prosternează la picioarele lui Hristos așezat pe un tron împărătesc cu spătarul în formă de liră, între medalioanele în care se înscriu busturile

Fecioarei în rugăciune și al lui Gavriil ținînd sceptrul de slujitor al lui Dumnezeu *(il. 107)*. Hristos, încarnare a Înțelepciunii Divine (Sfînta Sofia) căreia îi era consacrată biserica, arată Evanghelia deschisă la un verset din Ioan: « Pace vouă. Eu sînt Lumina lumii ». Această operă, care face să dăinuie amintirea marii evlavii a împăratului, marchează o etapă în itinerarul care ne poartă de la senzualitatea sobră și grandioasă a mozaicurilor absidei pînă la un stil mai abstract în voința sa de a reda transcendența. În gama redusă de tonuri domină alburile și griurile destul de reci. Modelelului rotunjit al chipurilor i se substituie tonurile plate, înconjurate de contururi apăsate și de umbre simetrice. Același stil se reîntîlnește, cu unele variante, în portretul în picioare al împăratului Alexandru, descoperit pe fața de est a stîlpului nord-vest, în tribune *(il. 106)*. Asociat teoretic la puterea imperială cu fratele său mai mare, Leon al VI-lea, între anii 886 și 912, Alexandru a fost în mod practic ținut deoparte și nu a domnit efectiv decît după moartea lui Leon al VI-lea, din mai 912 pînă în iunie 913. Nu știm dacă mozaicul a fost executat atunci sau mai înainte. Strivită sub veșmîntul greu de paradă, constelat cu pietre prețioase, această figură țeapănă și fără relief, dar de o impunătoare majestate, este departe de plenitudinea vie și suplă a arhanghelului Gavriil de pe arcul din fața absidei.

Panoul care decorează luneta de deasupra ușii de la intrarea pronaosului, la capătul vestibulului sud, ne permite să ne facem o idee despre stilul, sau despre unul dintre stilurile ce se practicau la Constantinopol în jurul anului o mie *(il. 108)*. Constantin și Iustinian oferă Maicii Domnului, proteguitoarea Constantinopolului, primul noua sa capitală și al doilea biserica Sfînta Sofia. Nu se știe dacă acest panou a fost așezat cu ocazia redeschiderii Marii Biserici, în mai 994, după lucrările de reparație devenite necesare în urma cutremurului din 989, sau numai în 1019, cînd Vasile al II-lea și-a celebrat la Sfînta Sofia victoria

asupra bulgarilor. Vasile al II-lea nutrea o vie admiraţie faţă de marii săi înaintaşi, Constantin şi Iustinian, a căror operă credea că o reînnoieşte străduindu-se să restaureze Imperiul în vechile sale fruntarii: nu reluase el oare în stăpînire Italia, ca şi Iustinian? Coloritul acestui panou este mult mai nuanţat decît la mozaicurile anterioare din Sfînta Sofia. Maforionul (vălul) Fecioarei este redat în diferite tonalităţi de albastru. Tunica aurie a Pruncului este brăzdată de lungi linii roşii şi cafenii, cu mari pete albe pentru a atenua intensitatea strălucirii metalice a aurului. Coloritul feţelor şi mîinilor este realizat prin alăturarea unor tonuri verzi, trandafirii, roşii, cafenii şi albe. Dar desenul este de o rigoare severă şi modeleul chipurilor a fost redat în amănunţime prin reţeaua sinuoasă a liniilor care circumscriu adînciturile sau relieful obrajilor. Personajele nu mai au acea dezinvoltură suverană, nici acea plenitudine a formelor pe care o aveau figurile din absidă. Atitudinile lor încremenite, trupurile lor plate şi coloritul somptuos creează atmosfera sublimată de transcendenţă şi de hieratică majestate, care răspundea esteticii din vremea lui Vasile al II-lea. Credinciosului ce se pregătea să intre în Sfînta Sofia îi era oferită viziunea unei scene din lumea celestă, care îi întărea sentimentul despre măreţia cetăţii Constantinopol şi a Bisericii sale, întrucît şi una şi cealaltă, proslăvite în lumea de dincolo şi în acelaşi timp închinate Maicii Domnului, erau asigurate că beneficiază de protecţia divină.

Biserica Adormirii de la Niceea

La Niceea, un anume Naucratios, despre care nu ştim nimic altceva, a pus să se reînnoiască, în anii care au urmat Triumfului ortodoxiei, mozaicurile din biserica Adormirii, suprimînd decorul din epoca iconoclastă şi înlocuindu-l prin figuri analoge cu cele care fuseseră aşezate cu prilejul construirii edificiului în jurul anului 700, dar de un stil clasic, comparabil aceluia din absida Sfîntei Sofia de la Constantinopol: s-ar putea crede că artiştii au venit din

capitala aflată în imediată apropiere. În conca absidei s-a înlocuit crucea cu o imagine a Maicii Domnului în picioare pe un suport şi ţinînd dinainte-i Pruncul care binecuvîntează *(il. 109 bis)*. Pe bolta care precede conca, de o parte şi de alta a medalionului Etimasiei, au fost reintroduşi patru îngeri care ţin cu o mînă sfera lumii şi cu cealaltă mînerul de aur al unui labarum purtînd tripla aclamaţie « Sfînt ». Subiectul este inspirat din versetele 19 şi 20 ale Psalmului 102, textul lui fiind amintit de inscripţia: « Domnul în cer a gătit scaunul său şi împărăţia lui peste toţi stăpîneşte. Binecuvîntaţi pe Domnul toţi îngerii lui, cei tari în virtute, care împliniţi cuvîntul lui şi auziţi glasul cuvintelor lui ». Aşa cum sugerează Psalmul, îngerii reprezintă patru din cele nouă cete îngereşti, care ţin de ideea de putere: Stăpînirile, Puterile, Poruncile şi Forţele. Chipurile lor, destul de late, sînt comparabile cu acelea ale Fecioarei şi Pruncului. De o parte şi de alta se află acelaşi tipar, aceleaşi procedee, aproape impresioniste, ale coloritului în care predomină tonurile deschise, şi acelaşi fel de a aşeza pe obrazul drept o pată alungită de două pînă la trei rînduri de cuburi trandafirii. Fizionomiile au o gingăşie înduioşătoare şi un modeleu molatic, conforme cu idealul de frumuseţe umanistă şi senzuală din anii care au urmat reinstaurării imaginilor.

Salonic

Ne aflăm în prezenţa unei arte mai puţin rafinate la Sfînta Sofia de la Salonic, unde s-a înlocuit de asemenea crucea din conca absidei cu o imagine a Maicii Domnului, de data aceasta aşezată pe o bancă destul de simplă şi ţinînd Pruncul care binecuvîntează. Dar, în chip vădit, artistul nu a bănuit problemele pe care le ridicau deformările provocate de suprafaţa curbă a concăi. Fecioara pare îndesată şi capul ei este prea mare. După modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol, Înălţarea ocupă întreaga cupolă. Crucea pe care o ţine sfîntul Andrei tinde să confirme originea constantinopolitană a iconografiei. După indica-

ţiile date de inscripţia lacunară, opera ar fi fost executată în anul 885. Îngustarea vîrfului cupolei a impus proporţii meschine pentru Hristos aşezat pe curcubeu, pe cînd înalta suprafaţă de acoperit în partea de jos a cupolei cerea figuri subţiratice pentru Fecioară, îngeri şi apostoli. Aceeaşi asprime a trăsăturilor cam grosolane se regăseşte în toate chipurile cu umbre verzi. Cutele veşmintelor de un alb cenuşiu sînt redate cu un grafism destul de accentuat. Gesturile vehemente ale apostolilor, atitudinile lor contorsionate, fizionomiile lor viguroase pun în lumină înclinarea spre forţă şi expresie mai mult decît spre frumuseţe armonioasă. Între specialişti dezbaterea este deschisă, fără a putea fi încheiată, în jurul problemei de a şti dacă această factură lineară, această robustă simplificare a formelor, această pasiune în redarea atitudinilor sînt trăsăturile proprii unei şcoli din Salonic, care ar fi fost legată de tradiţia mozaicurilor de la Sfîntul Dumitru din secolul al VII-lea, sau dacă trebuie să se vadă în ele creaţia unui atelier venit de la Constantinopol, dar care ar fi aparţinut unui curent destul de popular, deosebit de cel pe care l-am întîlnit în Marea Biserică a Imperiului.

Oricum ar fi, aceste caracteristici se regăsesc, aduse la un şi mai înalt grad datorită folosirii frescei, în figurile Înălţării, executate la sfîrşitul secolului al IX-lea în absida rotondei bisericii Sfîntului Gheorghe, pe atunci consacrată Arhanghelilor.

Prezenţa la Sfîntul Dumitru, în veacul al IX-lea, pe faţa sud a pilastrului de est, a unui mozaic care purcede din tradiţia atestată în această biserică în veacul al VII-lea este un argument pentru partizanii permanenţei de-a lungul epocilor a unor ateliere de mozaicari în Salonic. Fecioara şi un sfînt militar, probabil Teodor Stratilat, înveşmîntat ca şi sfîntul Dumitru, se află dinaintea unui zid care ocupă fondul panoului pînă la trei sferturi din înălţime: dorinţa de a se inspira din mozaicul ctitorilor *(il. 26)* este evidentă dar coloritul este mai sărac.

Biserici constantinopolitane

Dispariţia unui mare număr de biserici constantinopolitane ne lipseşte de monumentele care ne-ar fi informat despre coexistenţa mai multor stiluri în capitală şi despre etapele parcurse de evoluţia picturii. Textele nu ne lămuresc decît asupra programelor iconografice. Ştim astfel că în biserica Sfîntul Dumitru, construită în Marele Palat de Leon al VI-lea (886—912), după rînduiala simplă aflată în vigoare în anii de după reinstaurarea imaginilor, artiştii s-au mulţumit să reprezinte, în părţile înalte, figuri de sfinţi şi, în cupolă, un Hristos aşezat pe un curcubeu în interiorul unui nimb susţinut de îngeri, după o iconografie apropiată de aceea din Sfînta Sofia. Biserica Peribleptos, datorată lui Roman al III-lea Arghiros (1028—1034), înfăţişa, după mărturia lui Clavijo, povestea lui Hristos începînd cu Bunavestire şi pînă la Răstignire. Acelaşi lucru se vedea desigur şi în biserica Sfinţilor Anarghiri, zidită de Mihail al IV-lea (1034—1041), şi în Sfîntul Gheorghe din Mangana, ridicată de Constantin Monomahul (1042—1055), unde Clavijo semnalează cu deosebire Înălţarea. Frescele din secolul al IX-lea, descoperite într-un coridor care lega Sfînta Sofia de Sfînta Irina, ne arată că la Constantinopol s-au practicat de asemenea unele forme de artă populară, de care autorii mozaicurilor din Sfînta Sofia de la Salonic nu erau prea îndepărtaţi *(Atti dello VIII Congresso intern. di studi bizantini,* II, pl. LXVII).

Hosios Lukas din Focida

În Grecia va trebui să căutăm mărturii şi reflexe ale artei de la Constantinopol şi ale evoluţiei sale, în bisericile cu trompe de colţ care, lăsînd lumina să pătrundă din abundenţă, puneau în valoare mozaicurile cu care le înzestrase dărnicia imperială. Mozaicurile de la Hosios Lukas din Focida ne oferă unul dintre cele mai pure exemple ale stilului hieratic de la sfîrşitul secolului al X-lea sau de la începutul celui de-al XI-lea. Am văzut mai sus (pag. 29) că o tradiţie

atribuie zidirea acestui edificiu lui Roman al II-lea (959—963), dar că savanţii moderni preferă să îl situeze la sfîrşitul domniei lui Vasile al II-lea (976—1025). Prezenţa printre mozaicuri a unui portret al lui Nicon Pocăitul, mort în 998, ne furnizează un *terminus post quem* pentru decorul pictat. Părerile au înclinat adesea să vadă în aceste mozaicuri o operă aparţinînd curentului monastic provincial, în temeiul severităţii cam aspre a figurilor şi al numărului de reprezentări ale sfinţilor veneraţi în partea locului, dar ne îndoim că în Beoţia ar fi existat mozaicari locali pe vremea aceea. Pare preferabil să presupunem, potrivit tradiţiei, că decoratorii au fost trimişi de împărat şi că ei au venit de la Constantinopol sau de la Salonic. O vigoare puţin dură în redarea chipurilor nu era străină de practica de la Constantinopol: să ne amintim de patriarhii sau de împăraţii Constantin şi Iustinian din Sfînta Sofia. Am fi determinat poate mai bine ceea ce Hosios Lukas datorează capitalei, dacă Peribleptos, construită de Roman al III-lea Arghiros, care era de asemenea o biserică avînd trompe de colţ, decorată cu scene evanghelice, ar fi rezistat pînă în zilele noastre. În cupola centrală a bisericii Hosios Lukas fusese înfăţişat Pantocratorul, înconjurat de prooroci pe spaţiile dintre golurile tamburului. Această cupolă fiind distrusă de un cutremur, decorul a fost refăcut în frescă la sfîrşitul secolului al XVI-lea. Calota de deasupra altarului, în faţa absidei, este ocupată de Pogorîrea Sfîntului Duh. Prezenţa acestui subiect în asemenea loc se explică foarte bine: în timpul celebrării slujbei, preotul cere, prin rugăciunea epiclesei, ca Sfîntul Duh să pogoare spre a preface pîinea şi vinul în trupul şi sîngele Mîntuitorului. În conca absidei tronează Maica Domnului cu Pruncul pe genunchi. În interiorul naosului, doar patru scene evanghelice fuseseră reprezentate pe trompe: Bunavestire, Naşterea, Întîmpinarea Domnului şi Botezul. Prima a dispărut. Răstignirea, Pogorîrea în Iad, Spălarea picioarelor ucenicilor şi Necredinţa lui Toma se află în pronaos.

Răstignirea ne îngăduie să deslușim tendințele fundamentale ale stilului bisericii Hosios Lukas *(il. 111)*. Numărul personajelor și al elementelor figurate este redus la esențial: Hristos încadrat de maica lui și de Ioan, Golgota și, sub cruce, craniul lui Adam, iar deasupra Soarele și Luna. Ansamblul este încărcat cu o profundă semnificație spirituală, lipsită de orice căutare de agrement care ar distrage atenția spectatorului. Este imaginea însăși a Patimilor, din care misticii făceau viziunea lor privilegiată, pentru că ea îi introducea în miezul operei de mîntuire. Atitudinile țepene și puțin artificiale ale trupurilor cam îndesate sînt împregnate de calmul cel mai desăvîrșit. Durerea Mariei și a lui Ioan rămîne cu totul lăuntrică. Coloritul este foarte sobru și tonurile sînt cel mai adesea folosite în mari pete monocrome: cenușiuri brune și albicioase pentru trupul lui Hristos; gelben-verzui pentru chipul Madonei și al lui Ioan. Nu există contraste de umbră și lumină. Dorința de transcendență elimină grija față de frumusețea formală cu care ea se împletise în a doua jumătate a secolului al IX-lea. Hosios Lukas a fost unul dintre ultimii reprezentanți ai spiritului de rigoare sistematică ce biruise în civilizația bizantină pe vremea monarhiei autoritare și centralizatoare a Macedonenilor.

Nea Moni din Chios

Cu simțul unei mai libere fantezii și cu înclinarea spre rafinamentele luxului, uneori prea bătătoare la ochi, care marcară venirea la putere a nobilimii civile, gustul pentru expresia dramatică și pentru coloritul strălucitor a apărut și în pictura sacră. Efectele sale se simt la Nea Moni din Chios, construită și decorată între 1042 și 1048 întru împlinirea unui legămînt al lui Constantin Monomahul, căruia doi călugări de aici îi preziseră, în timpul exilului său în insula învecinată, Lesbos, că în curînd se va sui pe tronul împărătesc. Constantin, ajuns împărat, ar fi trimis de la Constantinopol în Chios nu numai arhitectul și lucrătorii însărcinați să ridice biserica,

ci şi mozaicarii ce urmau să o împodobească. Lucrările de curăţire întreprinse în ultimii ani de serviciul arheologic grec au revelat că aceste mozaicuri aveau o mai mare bogăţie coloristică decît se credea. Fizionomiile, atitudinile, drapările păstrează asprimea energică din anii anteriori şi desenul nu oferă nici o graţie. Rafinamentele noi ale capitalei, pe care le anunţau încă de pe atunci anumite căutări în coloritul capetelor lui Constantin şi Iustinian la Sfînta Sofia, se exprimă în factura esenţialmente picturală. Veşmintele vădesc acorduri de tonuri foarte studiate şi adesea îndrăzneţe: pe alocuri s-au alăturat două nuanţe ale aceluiaşi ton; alteori, dimpotrivă, vedem o juxtapunere de culori de-a dreptul contrastante. Spre deosebire de Hosios Lukas, luminile şi umbrele sînt foarte puternice, chiar şi la figuri, şi se opun în contraste violente. Acest gust al unei arte mai complexe duce şi la sporirea personajelor. În Pogorîrea în iad *(il. 109)*, Adam şi Eva la dreapta, David şi Solomon la stînga, sînt însoţiţi de mai mulţi Drepţi din Vechiul Testament. Vivacitatea mişcării lui Hristos face să predomine simţămîntul dramatic asupra nobleţei hieratice. În Chios apare una dintre cele mai vechi reprezentări ale Coborîrii de pe Cruce, subiect care se pretează la exprimarea unor emoţii omeneşti.

Nea Moni oferă fără îndoială un exemplu al stilului care a fost şi acela al mozaicurilor bisericii Sfîntul Gheorghe din palatul Mangana, de la Constantinopol, ridicată tot de Constantin Monomahul.

Daphni

În starea actuală a documentării de care dispunem, Daphni este monumentul care arată rezultatul prefacerilor introduse în artă spre a răspunde aspiraţiilor unei societăţi devenite mai umană, mai puţin dominată decît înainte de grija faţă de o măreţie intransigentă şi la care gustul Antichităţii se împletea cu acela al luxului. Această artă corespunde stadiului de civilizaţie repre-

zentat în literatură și gîndire de un Mihail Psellos. Noua biserică a mînăstirii Daphni a fost construită în ultima treime a veacului al XI-lea cu o înțelegere foarte sensibilă a eleganței liniilor arhitecturale *(il. 95)*. Mozaicurile sînt probabil contemporane cu construcția. Faptul că egumenul avea rangul de episcop arată că pe atunci mînăstirea era bogată și puternică. Se admite în general că mozaicarii au venit de la Constantinopol.

În ansamblul decorului, Pantocratorul rămîne, în virtutea tradiționalismului legat de subiect, o figură izolată prin caracterul său de severitate. Ai impresia că vezi capul unui călugăr din Răsărit, aspru și intransigent. În fața acestui chip crîncen și amenințător, îți amintești cuvîntul: « Eu sînt Domnul Dumnezeul și Judecătorul Lumii. Și iată că înaintea Judecății mă aplec asupra voastră și vă poruncesc să păziți toate legile mele și toate orînduielile mele și să le pliniți. Dacă îmi călcați poruncile, vă voi arunca pe toți în iad » *(il. 110)*. Pe spațiile dintre ferestre se înalță proorocii ținînd fîșii cu scurte inscripții în care se proclamă slava lui Dumnezeu sau care vestesc venirea împărăției lui.

Restul mozaicurilor poartă pecetea unui stil nou: simțămîntul grației nobile, supleței desenului, prospețimea și vioiciunea coloritului, finețea modeleului, grija față de linia decorativă. Fără să piardă vreodată simțul dramei sacre, autorii acestor panouri au regăsit lecția modelelor antice prin intermediul manuscriselor, dar și al statuilor și chiar al basoreliefurilor vechi, care mai puteau fi încă văzute în marile orașe ale Imperiului, mai ales la Constantinopol și la Atena. Personajele au proporții zvelte, gesturi de o dezinvoltură și o eleganță care presupun o îndelungată studiere a ținutei impecabile. Părul și bărbile sînt îngrijite, foarte adesea ondulate. Fețele bărbierite, cu obrajii plini, nu mai au caracterul ascetic al chipurilor verzui sau negricioase din biserica Hosios Lukas. Veșmintele sînt tratate cu o artă a drapării care presupune cunoașterea modelelor antice.

Cuburile de mozaic sînt mai mici decît în monumentele anterioare, aşa încît să permită efecte de culoare mai delicate şi mai strălucitoare. Şiruri de cuburi în tonuri diferite alternează pentru a compune nuanţe în degradeuri.

Pe cînd mozaicurile precedente apăreau adesea ca nişte icoane mărite, cele de la Daphni sînt ca transpunerile unor miniaturi. După două secole şi jumătate, entuziasmul iconodulilor umanişti, care creau în sobrietate, a făcut loc căutărilor unor artişti rafinaţi. Tehnica devine superioară, dar academismul ameninţă uneori să se substituie clasicismului.

Dacă Răstignirea se reduce, ca şi aceea de la Hosios Lukas, la elementele sale esenţiale, ea se deosebeşte însă total prin stil. Trupul lui Hristos, care a fost comparat cu trupurile elenistice ale lui Marsyas, este mai zvelt, mai armonios înclinat şi mai delicat modelat. Apa şi sîngele care-i ţîşnesc din coastă nu mai desenează două oblice rectilinii, ci o curbă elegantă. În figura sfîntului Ioan frontalitatea devine mai puţin riguroasă, prin imitarea personajelor de pe stelele greceşti, un picior suportînd greutatea trupului şi celălalt fiind îndoit. Pe Golgota, lăsată cu totul pustie la Hosios Lukas, cresc cîteva plante cu frunze stufoase. Deasupra crucii, simbolurile cosmice sînt înlocuite cu îngeri în zbor. Blîndeţea coloritului şi a desenului nu răpesc nimic din intensitatea emoţiei, care este sugerată cu o sobrietate de mijloace demnă de arta greacă clasică.

Reprezentările episoadelor din viaţa lui Hristos au devenit mai numeroase în interiorul naosului. Reduse la patru în biserica Hosios Lukas şi ajunse la opt în Nea Moni, ele se ridică la unsprezece în Daphni. Această extindere progresivă a unei iconografii cu aspect narativ, chiar dacă posedă o valoare teologică şi dogmatică, dovedeşte că gustul pentru poveştile istorisite prin imagini redobîndea teren.

Intrarea lui Hristos în Ierusalim ilustrează această concepţie mai narativă a picturii religioase, care avea să se dezvolte tot mai mult în

secolele următoare. Compoziția stabilește un remarcabil echilibru între partea dreaptă aerată și partea stîngă, înghesuită, comprimată între limitele de sus și de jos.

Biserica fiind închinată Adormirii Maicii Domnului, sub efectul acestei înclinări către scenele narative s-a introdus aici un ciclu al copilăriei Mariei, care se desfășoară în pronaos. Însăși scena Adormirii a fost plasată pe peretele de vest al naosului, deasupra ușii dinspre pronaos, în locul pe care acest subiect îl va ocupa din ce în ce mai des. Nașterea Fecioarei a fost și ea reprezentată în naos din pricina însemnătății date sărbătorii liturgice pe care o ilustra. În distincția aristocratică a acestei scene învăluite într-o atmosferă de măreție solemnă și unde nu evoluează decît femei cu atitudini de o rezervă elegantă, pare că se strecoară amintirea ceremonialului prin care patricienele aduceau omagiu împărătesei în Camera Purpurei, cu prilejul nașterii prinților.

Figurile sfinților și ale proorocilor au o expresie de noblețe și de melancolie visătoare care îi face să apară drept eroii religiei noi.

Panouri votive din secolele XI și XII în Sfînta Sofia de la Constantinopol

O evoluție comparabilă, în linii mari, cu aceea pe care am urmărit-o în bisericile din Grecia, se observă de asemenea în mozaicurile votive care încadrează o fereastră de pe peretele est al tribunelor de sud din Sfînta Sofia, acolo unde familia imperială asista la slujbe. Pe cel mai vechi din aceste două mozaicuri, Hristos, înveșmîntat într-o tunică de aur și o mantie de un albastru-închis, este așezat pe un tron între împărăteasa Zoe (1028—1050) și împăratul Constantin Monomahul (1042—1055) *(il. 113)*. Zoe îi întinde lui Hristos un pergament răsucit enumerînd daniile pe care le făcuse Sfintei Sofia. Al treilea soț al Zoei, Constantin Monomahul, oferă un *apocombion* (pungă plină cu cel puțin trei kilograme de bani de aur). Din examinarea

atentă a mozaicului reiese că numele lui Constantin Monomahul şi capetele celor trei personaje au fost refăcute. Aceasta din pricină că mozaicul a fost fără îndoială executat mai întîi pentru primul soţ al Zoei, împăratul Roman al III-lea Arghiros (1028—1034), care suportase cheltuielile lucrărilor de reparaţie a Sfintei Sofia. Cînd s-a întors din surghiunul în care o trimisese uzurpatorul Mihail al V-lea Kalaphates (1041—1042), Zoe a poruncit să se modifice mozaicul astfel încît să fie înfăţişat noul ei soţ. Poate a fost nevoie să se restaureze şi capul Zoei care ar fi putut să fi fost distrus de Mihail al V-lea. În sfîrşit, se va fi refăcut şi chipul lui Hristos, fie pentru a se păstra unitatea stilului, fie pentru ca privirea lui să se îndrepte către împărăteasă. Potrivit canoanelor perspectivei morale, Constantin şi Zoe sînt mai mici decît Hristos. Ei se înclină foarte uşor înspre el în semn de respect. Această operă este însă de o factură severă şi puţin greoaie, care o apropie de Nea Moni din Chios. Veşmintele împăratului şi ale împărătesei cad ţeapăn ca nişte anterie somptuos acoperite cu pietre preţioase, care le fac să se asemene cu plăcile de email împodobite cu caboşoane, ce se bucurau pe atunci de o mare trecere. Sub veşminte nimic nu vădeşte corporalitatea trupurilor. Mantia lui Hristos, cu creţuri încă de pe acum foarte manieriste, este de un albastru intens, care dă senzaţia tactilă a grosimii firelor de lînă. Coloritul pometilor şi mîinilor este obţinut prin mijloace care ţin mai degrabă de desen decît de pictură: mozaicarul a juxtapus în chip regulat şi metodic şirurile paralele de cubuleţe cu acelaşi ton.

De cealaltă parte a ferestrei, Ioan al II-lea Comnenul a pus să fie înfăţişat, după modelul înaintaşilor săi, fără îndoială în anul suirii sale pe tron (1118), oferind şi el un *apocombion*, însoţit de prima sa soţie, principesa maghiară Pirisca, fiica sfîntului rege Ladislau, care a luat la Constantinopol numele de Irina. Ca şi Zoe, împărăteasa poartă o listă de donaţii. Între cei doi soţi se înalţă o Maica Domnului cu Pruncul *(il. 102)*.

Spre deosebire de panoul precedent, Fecioara este cu foarte puţin mai mare decît cuplul imperial, dar este tratată cu un simţ al hieratismului şi al frumuseţii idealizate care fac din ea un fel de icoană mărită. Oricît de nobile ar fi, portretele lui Ioan al II-lea şi Irinei ne readuc pe pămînt. Obrazul împăratului are culoarea oacheşă care i-a adus porecla de Maurul. Chipul Irinei, al cărui contur stilizat aminteşte de capetele lui Matisse, nu este în deplin acord cu restul mozaicului şi prezintă chiar ceva cu care nu sîntem obişnuiţi în arta bizantină. S-a urmărit să se sublinieze ceea ce era specific în fizionomia « străinei »: paloarea acestei feţe late, cu frunte înaltă, încadrată de groase cosiţe blonde, după moda occidentală, este şi mai accentuată prin folosirea pudrei, înviorată de un uşor fard roşu pe pomeţi; ochii cenuşii, destul de reci, nu au nimic mediteranean. Ştim din texte că această frăgezime a tenului şi această strălucire a părului stîrniseră în rîndurile bizantinilor o admiraţie comparabilă cu aceea de care se bucură şi astăzi în Grecia femeile blonde cu pielea albă. Însă Irina, oricît de « strălucitoare era prin frumuseţea sufletului şi a trupului », nu fusese crescută în eticheta rafinată a curţii şi sub veşmintele ei grele de ceremonie se simte făptura sfioasă, puţin stîngace, parcă stînjenită şi lipsită de acea dezinvoltură pe care o avea principesa porfirogenetă Zoe. Acest panou vădeşte o artă mai subtilă decît acela care îi înfăţişează pe Zoe şi Constantin Monomahul. Coloritul este mai cald şi mai nuanţat. Veşmintele sînt mai suple şi prezenţa trupurilor se simte mai mult.

Puţin mai tîrziu, pe pilastrul adiacent a fost adăugată figura fiului lui Ioan al II-lea şi al Irinei, Alexe *(il. 112)*, desigur atunci cînd tînărul prinţ a fost asociat la tron, în 1122, la vîrsta de 17 ani. Obrazul este adînc modelat cu ajutorul tonurilor roşii-verzui şi galben-cenuşii, cu lungi şiruri de cuburi albe pentru a reda petele de lumină. Impresia dominantă este aceea a tenului oacheş al Comnenilor. Culoarea verzuie a cubu-
65 rilor pe care sînt lipite foiţele de aur ale nimbului,

ale veşmintelor şi ale fondului mozaicului accentuează senzaţia de tristeţe pe care o emană figura acestui tînăr bolnăvicios, sortit unei morţi premature.

Mozaicuri constantinopolitane din secolul XII, azi dispărute

Marile mozaicuri executate la Constantinopol în secolul al XII-lea au dispărut. După mărturia lui Ştefan din Novgorod şi a lui Pero Tafur, biserica Pantocratorului, zidită de Ioan al II-lea Comnenul şi de Irina, era decorată cu mozaicuri chiar şi pe zidurile exterioare.

La sfîrşitul secolului al XII-lea, poate sub patriarhul Ioan al X-lea *(1198—1206)*, un pictor vestit, pe nume Eulalios, a modificat şi a completat decorul de mozaicuri din Sfinţii Apostoli: fără îndoială că Nicolae Mesarites a întocmit cu acest prilej o nouă *Descripţie* a edificiului, înainte de anul 1203. Eulalios a « modernizat » cupola centrală, înlocuind Înălţarea care, aşezată în acest loc, părea poate un arhaism, cu Pantocratorul, potrivit obiceiului care se generalizase. Se pare că Eulalios însuşi s-a înfăţişat printre paznicii Mormîntului, în scena Femeilor la Mormînt şi, spre a fi uşor de recunoscut, s-a zugrăvit într-un veşmînt original pe care — zice-se — avea obiceiul să-l poarte. Secolul al XII-lea este epoca în care pictorii au început să se preocupe de reputaţia lor şi să îşi semneze operele.

Din nefericire, aceste ansambluri picturale nu sînt pentru noi decît nişte amintiri literare!

Iar mărturiile despre pictura constantinopolitană din secolul al XII-lea sîntem nevoiţi să le căutăm în Macedonia, la Nerezi (1164), în Sicilia, la Monreale (pe la 1180—1190), şi în Rusia, la Vladimir (1194).

2. FRESCA

În provinciile Imperiului, exceptînd bisericile cu mozaicuri care au fost toate sau aproape toate ctitorii imperiale, pentru decorarea bolţilor şi a pereţilor s-a folosit fresca, a cărei execuţie era

mai lesnicioasă şi mai puţin costisitoare. Căpătînd din ce în ce mai multă importanţă, pe măsură ce se înmulţeau construcţiile de noi biserici, aproape toate prevăzute în chip obligatoriu cu un decor pictat care le îmbogăţea semnificaţia simbolică, fresca a luat locul mozaicului ca expresia cea mai reprezentativă a artei bizantine. Prin supleţea desenului pe care o îngăduia, ea favorizează dezvoltarea pateticului. Fresca se preta cu atît mai mult la aceasta, cu cît era vorba de o artă de inspiraţie populară, care nu avea aceleaşi exigenţe ca şi arta de la curte.

Cappadocia

Frescele bisericilor rupestre din Cappadocia ne oferă solide mărturii despre acea artă monastică, populară şi provincială, pe care am întîlnit-o la copţi în epoca paleocreştină şi care este atestată pînă în Italia meridională, trecînd prin filiera Greciei.

Am văzut mai înainte că anumite biserici din Cappadocia fuseseră decorate poate chiar în epoca iconoclastă, dacă nu şi mai înainte. Dar majoritatea acestor picturi datează din epoca de nouă prosperitate pe care a cunoscut-o regiunea între dispariţia ameninţării arabe sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913—959) şi venirea turcilor seldgiucizi sub Constantin al X-lea Ducas (1059—1067). Deosebim printre ele două grupuri. Unul, « arhaic », datînd din secolul al X-lea, poate chiar încă de la sfîrşitul celui de-al IX-lea, menţine deopotrivă în pictură ca şi în arhitectură vechi formule paleocreştine, care dau acestei arte un caracter local destul de marcat. Celălalt, mai recent, imită modelele constantinopolitane.

În grupul arhaic, unde domină vechiul plan bazilical, Hristos, neputînd figura în cupolă (inexistentă), rămîne în conca absidei. El apare pe un tron cu spătarul în formă de liră, în mijlocul unei aureole cu stele purtată de patru « roţi » *.

* „Tronurile" sau roţile înaripate din ierarhia îngerească.

Tronul este înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști și de serafimi cu șase aripi presărate cu ochi. Pe margine, arhanghelii Mihail și Gavriil, în costum imperial, fac de gardă, cu un stindard în mînă. Sus de tot, între busturile Soarelui și Lunei, mîna lui Dumnezeu iese dintr-un segment de cer pentru a-l indica pe Hristos. Este deci o supraviețuire a tradiției paleocreștine a teofaniei, tocmai pe locul din biserică unde se constituise. În naos, registrele suprapuse desfășoară, în sensul scrierii, de la stînga la dreapta, pornind din latura dreaptă de lîngă altar, ciclul, îndeajuns de dezvoltat, al scenelor Copilăriei, Minunilor și Patimilor lui Hristos. Aceste scene ocupă, în bisericile cu tavan, partea de sus a pereților. În bisericile boltite ele figurează pe bolta în leagăn și coboară, în capelele mai înalte, pe partea superioară a zidurilor. Mai jos se înalță sfinți aliniați în picioare. Caracterul popular al acestei arte se manifestă în desenul stîngaci, dar expresiv și de o mare spontaneitate, și în gustul pentru narațiune care împrumută multe dintre elementele ilustrării din evangheliile apocrife, ele însele zămislite din această înclinare a poporului spre poveștile frumoase, istorisite cu belșug de amănunte. Apare net contrastul cu arta aristocratică și teologică din capitală, care se supunea unei discipline stricte în alegerea și repartizarea subiectelor.

Vechea biserică Tokale Kilisse (= biserica cununilor, numită astfel din pricina ornamentelor circulare în relief de pe boltă) aparține grupului arhaic. Ea se pare că datează de la începutul secolului al X-lea. Ciclul evanghelic se desfășoară pe boltă în șase registre, împărțite în două grupuri separate, în cheia leagănului, de o zonă de medalioane cuprinzînd busturile proorocilor. Treizeci de scene, de la Bunavestire la Pogorîrea în iad, se înșiruie în registre fără nici o despărțire între ele. Dedesubt, pe pereți, se suprapun două șiruri de sfinți ale căror atitudini țepene și veșminte întunecate sau de un roșu-brun contrastează cu însuflețirea și coloritul deschis al drapărilor

din scenele evanghelice. În această artă populară, fără o mare știință tehnică, se manifestă un real simț al armoniei culorilor. Compoziția este foarte densă: personajele se înghesuie unele în altele și ocupă toată înălțimea fiecărei zone. Accesoriile, indicațiile de peisaj sînt pe cît posibil suprimate. Narațiunea este vie, sprintenă, bine ritmată, bogată în notații realiste. Vom reține îndeosebi minunea Înmulțirii pîinilor și peștilor *(il. 114 bis.)*. Petru aduce doi pești pe o pînză brodată care îi acoperă brațele și umerii. El îi întinde spre șase personaje așezate în jurul unei mese, a cărei tăblie este redată aproape vertical, așa cum ar fi făcut-o și Braque. Vîrstele convivilor au fost diferențiate: există doi bătrîni, doi bărbați maturi cu barba neagră și doi tineri fără barbă. Desenul este lipsit desigur de eleganță și chiar de corectitudine. Dar la aceste personaje, aproape nemișcate, gesturile mîinilor și brațelor sînt de o uimitoare expresivitate. Fizionomiile energice, cu trăsături viguroase, cu ochii larg deschiși care privesc cu intensitate, dau o puternică impresie de viață. Făptura picturală, care așază întinse tonuri plate cu prea puține degradeuri și mari pete de lumină, contribuie de asemenea la crearea sentimentului de robustețe plebee.

La sfîrșitul secolului al X-lea sau la începutul secolului al XI-lea, Keledjlar Kilisse (« biserica săbiilor » după numele de Keledjlar dat acestui loc, fără îndoială din cauza profilului deosebit de tăios al stîncilor din împrejurimi), care are un plan în cruce greacă înscrisă, mai păstrează încă repartiția arhaică a decorului, dar aici se manifestă, tot cu o simplitate naivă, o grijă, nouă în Cappadocia, pentru eleganța sobră, precizia desenului și exactitatea mișcărilor. Poate că aceste calități se datoresc miniaturilor manuscrisului sau desenelor din caietul de modele de origine constantinopolitană din care se va fi inspirat pictorul. Sporind numărul bolților și al timpanelor, planul în cruce greacă permitea, ca și în capitală, repartizarea scenelor pe diferitele bolți în leagăn
69 și pe lunete, în loc să le alinieze în benzi continue.

Compoziţiile devin puţin mai aerate, iar motivele de arhitecturi şi accesoriile, mai numeroase.

Adoptarea planului în cruce greacă înscrisă avea să aducă însă după sine, către mijlocul secolului al XI-lea, cu puţin înainte de venirea seldgiucizilor, şi adoptarea repartiţiei decorului care, la Constantinopol, era legată de acest tip arhitectural. Ciclul narativ este înlocuit cu decorul de inspiraţie teologică şi liturgică, în care sînt reţinute mai cu seamă episoadele comemorate de marile sărbători. Aşa cum am mai văzut şi la Keledjlar Kilisse, noua distribuire a subiectelor oferă compoziţii mai puţin îmbîcsite, în care fundalurile de arhitecturi şi de peisaje capătă mai multă însemnătate. Scenele se izolează şi devin de sine stătătoare.

Influenţa capitalei străbate şi în stil, chiar dincolo de experienţa mai mult sau mai puţin mare a pictorilor locali. Desenul devine mai suplu, proporţiile se alungesc. Personajele se însufleţesc şi iau uneori atitudini contorsionate. Mişcările sînt adesea vii şi accentuate prin jocul drapărilor. Ovalul chipurilor se ascute şi privirile trădează mai degrabă melancolie decît convingere nestrămutată. Degradeurile şi nuanţele nedecise devin mai frecvente. Literele inscripţiilor sînt trasate cu mai multă grijă, dar fără exces de înfloriturі. În iconografie există totuşi unele trăsături particulare. Astfel, în conca absidei, nu se mai află Fecioara, ci Deisis care înlocuieşte teofania din bisericile aparţinînd grupului arhaic. Uneori chiar, ca la Karanlek Kilisse (« biserica întunecată »), acestei scene i se adaugă doi ctitori prosternaţi. Cele mai bune realizări ale stilului nou se întîlnesc la Elmal Kilisse (« biserica mărului » din cauza merilor care cresc lîngă intrarea ei) şi la Ciarekle Kilisse (« biserica sandalei », datorită urmelor de paşi săpate în solul braţului sud, sub scena Înălţării, imitînd acelea ce se vedeau în rotonda de la Ierusalim). Din nefericire, aceste picturi s-au deteriorat şi dacă fotografiile ne dau o idee justă despre interesul pe care îl prezentau ansamblurile, ele nu scot în evidenţă

valoarea artistică a diferitelor panouri. Ne vom opri mai degrabă la Karanlek Kilisse, al cărei decor se datorează unui pictor mai puțin experimentat în adaptarea modelelor iconografice venite din capitală. Trădarea lui Iuda este o scenă revelatoare în privința procedeelor stilului nou, aplicate la Karanlek cu un soi de stîngăcie care le face și mai vizibile. Personajele sînt zvelte. Mișcarea piciorului dus înainte la Petru și la Ioan este accentuată de draparea veșmintelor. Hristos îndoaie piciorul drept, pe cînd stîngul este rigid, după cel mai bun ritm al artei statuare antice. Părul lui Petru este buclat cu o eleganță care amintește de sfinții de la Daphni.

Războaiele care au urmat după apariția seldgiucizilor în Asia Mică au restrîns activitatea artistică în mînăstirile din Cappadocia, dar nu au întrerupt-o cu desăvîrșire. O misiune arheologică turcă a descoperit în biserica Sakle Kilisse (« biserica ascunsă »), al cărei plan rămîne acela cu o navă transversală pe care se deschid trei abside, fresce care par să dateze de la sfîrșitul secolului al XII-lea. Pictorului căruia i le datorăm era înzestrat cu o personalitate destul de puternică. El dă dovadă de multă libertate în adaptarea modelelor de care s-a slujit. Arta sa îmbină influențele Constantinopolului cu tradițiile populare locale, dar cu unele calități originale. El unește zvelțeța proporțiilor și eleganța în tratarea părului sau a drapărilor cu fermitatea desenului, francheța coloritului, vioiciunea anumitor mișcări, amploarea monumentală a compoziției. Pentru a da sentimentul spațiului, el suprapune planurile, nuanțează degradeurile, estompează chiar uneori contururile spre a le da rotunjime. El stilizează, cu multă vigoare decorativă, elementele peisajului așa încît să formeze cadrul în care să se înscrie fie o scenă, fie un personaj.

Cercetările făcute de dl. și d-na Thierry în valea Peristrema (la sud de Aksaray) au scos la iveală picturi rupestre care, urmînd aceeași evoluție generală ca și cele din regiunea Göreme, prezintă însemnate particularități de iconografie

și de stil, dovezi ale diversității de aspecte pe care o putea căpăta arta bizantină, mai ales în ținuturile izolate.

Salonic

În Macedonia, Salonicul a fost un centru de artă activ și strălucitor, care a suferit în pictură ca și în arhitectură influența Constantinopolului, manifestînd însă totodată, în ambele domenii, un anumit atașament față de trecut (v. pag. 22-23).

În biserica Fecioarei Căldărarilor (Panaghia ton Chalkeon), construită în 1028, s-a reprezentat în cupolă Înălțarea, după vechea formulă care fusese aplicată în Sfinții Apostoli de la Constantinopol și chiar la Salonic în Sfînta Sofia. Dar, la începutul secolului al XI-lea, stilul devenise mai hieratic, așa cum am văzut în mozaicurile aproape contemporane de lîngă ușa de sud a pronaosului Sfintei Sofia de la Constantinopol și la Hosios Lukas din Focida. Atitudinile apostolilor sînt mai puțin frămîntate decît erau la Sfînta Sofia și îngerii, în loc să se întoarcă spre ucenicii lui Hristos, se prezintă din față ca paznici tradiționali ai Fecioarei și ca martori ai tainei pe care o semnalează credincioșilor cu arătătorul de la mîna dreaptă. În conca absidei, Maica Domnului este înfățișată în picioare, în atitudine de orantă, ca în biserica zidită întru cinstirea ei în Marele Palat sub domnia lui Mihail al III-lea și care a fost descrisă de Fotie. Arhanghelii Mihail și Gavriil se înclină pentru a-i aduce omagiu: în prezența lor pe bolta semicilindrică a absidei se poate vedea un nou semn al conservatorismului iconografic, pentru că încă la Niceea și în Sfînta Sofia de la Constantinopol îngerii fuseseră mutați înaintea absidei, în așa fel încît Fecioara să iasă singură în evidență în concă.

La biserica Fecioarei Căldărarilor, în traveea care precede absida, deasupra altarului, cele două episoade ale Împărtășaniei apostolilor au fost așezate de o parte și de alta a unei cruci înscrise într-un cerc. La dreapta, Hristos, în picioare sub un baldachin, dinaintea unui altar pe care

este așezată patena, împarte pîinea la două grupuri compacte de cîte trei apostoli, spunînd: «Luați, mîncați, acesta este trupul Meu». La stînga dă vinul altor două grupuri de cîte trei apostoli, cărora le spune: «Beți dintru acesta toți. Căci acesta este sîngele Meu». Grija față de claritate este mai puternică decît realismul în redarea spațiului: baldachinul este așezat nu deasupra altarului, ci în spatele lui și constituie un fundal de arhitectură care subliniază caracterul sacramental al instituirii Euharistiei. În restul bisericii se desfășura ciclul marilor sărbători, cuprinzînd și Adormirea Fecioarei. Pronaosului i-a fost destinată ampla compoziție a Judecății de Apoi, și ea este cea mai veche reprezentare completă a acestui subiect pe care o posedăm în marea pictură.

Aceste picturi se caracterizează prin vigoarea modeleului, în care fermitatea unui desen larg își împletește resursele cu acelea ale unui colorit nesofisticat, care juxtapune mari pete de lumină umbrelor roșii și verzi. Unul dintre procedeele favorite constă în a așeza umbrele roșii pe o latură a figurii și umbrele verzi pe cealaltă. Culorile sînt dense, grele și, cel mai adesea, reci, cu o predominanță a tonurilor albastre-închis, verzi, violete și cenușii. Personajele au o expresie de mare severitate. Cutele veșmintelor lor sînt adesea frînte în unghiuri.

Comparația cu mozaicurile de lîngă ușa sud a pronaosului la Sfînta Sofia și la Hosios Lukas din Focida arată că, răspunzînd în același timp unei concepții asemănătoare a desenului, tehnica frescei îngăduie mai multă suplețe.

Sfînta Sofia de la Ohrid

Cel mai important și cel mai original ansamblu de fresce pe care îl găsim în această epocă în Macedonia este acela care a fost executat prin anii 1040—1045 în catedrala Sfînta Sofia de la Ohrid, după ce orașul a fost recucerit de la bulgari de către Vasile al II-lea, în 1016, și transformat în reședința unei arhiepiscopii

autocefale, care depindea direct de împărat. Al doilea titular al scaunului, arhiepiscopul grec Leon (1037—1056), fost cartofilax al Sfintei Sofia de la Constantinopol (cum s-ar spune vicar general al Patriarhiei), a hotărît pictarea acestui decor. Şi, de fapt, unul dintre elementele cele mai izbitoare ale ansamblului de picturi este numărul de patriarhi ai Constantinopolului care au fost reprezentaţi în altar: treisprezece în total, dintre care ultimul ca dată este Eustatie (1019—1025). Acestora li se adaugă trei patriarhi ai Antiochiei şi alţi trei ai Ierusalimului, precum şi, în diaconicon, şase papi (de la sfîntul Clement la sfîntul Grigore cel Mare), recunoscuţi ca sfinţi de biserica răsăriteană. Pentru a înţelege deplin intenţiile cărora le răspundea acest program iconografic este bine să ne amintim că Leon îi dăduse tot sprijinul patriarhului Mihail Cerularios în polemica purtată cu papa Leon al IX-lea şi că, într-o scrisoare trimisă în 1025 episcopului Ioan din Trani (în sudul Italiei), arăta că atitudinea sa se întemeia pe respectul faţă de hotărîrile luate de sinoadele la care participaseră papii glorificaţi ca sfinţi de către Constantinopol, şi că nu nutrea duşmănie împotriva papalităţii în general, ci doar împotriva papei din acea vreme, ale cărui poziţii îi păreau potrivnice acelora manifestate de predecesorii săi pe scaunul lui Petru. Astfel, decorul din absida bisericii cuprindea numeroase învăţăminte. El amintea că Bizanţul îşi restabilise autoritatea politică şi spirituală asupra regiunii Ohrid şi că arhiepiscopii autocefali ai oraşului erau pentru teritoriul recucerit, fără să aibă titlul, de fapt patriarhi, moştenitori ai celor de la Constantinopol şi nu ai acelor patriarhi bulgari care ocupaseră jilţul local începînd cu domnia ţarului Samuil (976—1014). Dar el mai făcea cunoscut şi că Leon era deţinătorul adevăratei doctrine statornicite de cele şapte sinoade ecumenice. În conca absidei, Maica Domnului, ţinînd Pruncul înconjurat de un nimb, era aşezată pe un tron bogat, cu spătarul în formă de liră. Chiar dedesubtul ei se desfăşura, pe pere-

tele absidei, Împărtășania apostolilor. În această scenă se manifestă un gust al mișcării, al expresiei sentimentelor și chiar al intensității dramatice, cu totul deosebit de ceea ce am întîlnit în biserica Fecioarei Căldărarilor de la Salonic. Întinderea mai mare a suprafeței ce trebuia acoperită cerea o mai amplă dezvoltare a subiectului. Apostolii nu mai sînt grupați, ci separați. Mîinile lor întinse și acoperite cu un văl în semn de respect, expresia patetică și concentrată a chipurilor lor, învolburarea cutelor veșmintelor la unii dintre ei, aplecarea pronunțată a bustului la Petru și la Pavel, amîndoi aproape de altar, traduc tulburarea sufletului lor în fața instituirii Euharistiei. Și ai impresia că vezi ilustrarea cuvintelor rostite de diacon înaintea împărtășaniei credincioșilor: « Cu frica lui Dumnezeu, cu credință și cu dragoste să vă apropiați ». În același timp, gesturile brațelor întinse unesc figurile unele de altele cu un ritm de o eleganță subtilă și plină de nerv.

O aceeași nevoie de expresie însuflețește în chip încă și mai limpede Înălțarea, pe bolta din fața absidei. Fecioara nu mai este reprezentată din față, ci din profil, într-o atitudine care îi arată emoția, între îngeri și apostoli a căror uimire se traduce printr-o gesticulație vehementă, aproape barocă, și prin draparea zbuciumată a veșmintelor cu falduri redate în linii curbe. Pretutindeni în aceste fresce din al doilea pătrar sau de la mijlocul secolului al XI-lea (întrucît mai există și altele la Sfînta Sofia, care datează din secolele al XII-lea, al XIII-lea și al XIV-lea). nu se întîlnesc decît chipuri aspre, dramatice, neliniștite chiar, ale căror contururi și trăsături sînt accentuate prin linii groase.

Mulți istorici discută, fără să aibă poate elementele necesare pentru o soluție, asupra problemei de a determina care este în Sfînta Sofia de la Ohrid partea aporturilor constantinopolitane, tesaloniciene sau slave. Înrudirea dintre Fecioara din absidă și aceea din Sfînta Sofia de la Salonic, severitatea fizionomiilor, robustețea puțin aspră a figurilor, gustul expresivității și al mișcării,

predominarea culorilor întunecate, latura uşor frustă a acestei arte i-au făcut pe mulţi savanţi că creadă că pictorii ar fi venit de la Salonic. Alţi eruditi văd în aceste trăsături aportul populaţiilor slave care, răspîndite în Macedonia, ar fi influenţat de asemenea arta Salonicului. Într-adevăr, chiar dacă pe planul « ideologic » arhiepiscopia de la Ohrid întreţinea cele mai strînse legături cu Constantinopolul, ea poate să fi recrutat pictori de la faţa locului sau din principalul oraş al Macedoniei. Posedăm însă informaţii neîndestulătoare asupra aspectului picturii în frescă din atelierele constantinopolitane pentru a fi îndreptăţiţi să respingem cu desăvîrşire intervenţia unuia dintre acestea: anumiţi savanţi au scos în evidenţă afinităţile cu miniaturile menologului lui Vasile al II-lea. Probabil că nici nu s-a subliniat totdeauna îndeajuns gradul de rudenie care, ţinînd seama de diferenţele rezultînd din tehnică, leagă frescele Sfintei Sofia de la Ohrid cu mozaicurile aflate în biserica Nea Moni din Chios, care sînt aproape contemporane cu ele. Din suma elementelor comune vom reţine « arhaismul » care asigură supravieţuirea unei asprimi energice în figuri, contururile negre şi apăsate, preferinţa pentru mişcările expresive, simţul dramei. Dealtfel aceste similitudini trebuie socotite mai puţin ca dovezi ale unei aceleiaşi origini a artiştilor, şi mai mult ca semne ale epocii. De o parte şi de alta ne aflăm dinaintea manifestărilor artei complexe care s-a constituit la începutul perioadei de preponderenţă a nobilimii civile. Iar atelierele de la Salonic, departe de a fi despărţite de cele de la Constantinopol prin bariere estetice de netrecut, făceau de la acestea împrumuturi şi fără îndoială trimiteau uneori şi pictori care doreau să-şi facă o carieră în Capitală. Să nu ne punem deci prea multe întrebări asupra originilor etnice sau geografice ale meşterilor care au împodobit Sfînta Sofia de la Ohrid şi să apreciem mai degrabă vigoarea artei lor, forţa lor de expresie, simţul mişcării de care dau dovadă, înţelegerea lor faţă de com-

poziţie, capacitatea lor de emoţie, monumentalitatea stilului lor.

Nerezi

Slăbirea constrîngerilor societăţii bizantine sub urmaşii Macedonenilor, neliniştea iscată de vremea de restrişte în care războaiele şi tulburările politice au îngreunat viaţa populaţiilor nevoiaşe, proliferarea ereziilor şi reînvierea zelului religios care au urmat în ciuda politicii autoritare a Comnenilor, au fost tot atîţia factori care au favorizat propăşirea unei arte mai umanizate şi în care expresia sentimentului dramatic a devenit mai directă, rămînînd în acelaşi timp cel mai adesea cuprinsă — în şcoala de la Constantinopol — între limitele impuse de o disciplină exigentă. Frumuseţea a devenit mai puţin trufaşă şi mai puţin austeră, pentru a fi mai aproape de oameni şi mai accesibilă. Nu ne putem abţine să apropiem această artă de aceea care a înflorit la Atena în timpul războiului peloponeziac pentru a răspunde aspiraţiilor unei societăţi aflate şi ea pradă suferinţei.

Picturile executate în biserica Sfîntul Pantelimon, construită în 1164 la Nerezi de prinţul Alexe Comnen, pot fi socotite capodopera majoră a acestui curent nou. Personalitatea ctitorului — nepot al lui Alexe I şi văr al împăratului domnitor, Manuel I Comnen — şi înalta calitate a decorului, de o măreţie cu adevărat imperială, ne îndreptăţesc să credem că meşterul atelierului şi colaboratorii săi ar fi venit din capitală. Erau pictori deprinşi cu toate subtilităţile meseriei şi, după toate aparenţele, foarte la curent cu experienţele artistice ale trecutului şi ale timpului lor. Ei au ştiut să aducă inovaţiile cele mai personale vastului repertoriu de modele iconografice, ai căror depozitari erau. Aveau o uimitoare sensibilitate faţă de forţa de sugestie emotivă pe care o deţine linia abstractă şi simplă. Compoziţiile lor sobre, bine echilibrate şi cu o punere în pagină foarte sigură au un patetism cu atît mai surprinzător cu cît este lăuntric. În acelaşi timp,

dorința de eleganță, care se ascute în epocile de tensiune dureroasă, determină alungirea siluetelor și grafismul frămîntat în redarea cutelor drapăriilor. Compoziția Coborîrii de pe Cruce este una dintre cele mai reprezentative pentru această estetică *(il. 115)*. Din atitudinile personajelor, demne în durerea care le copleșește, din chipurile lor nobile care lasă să se bănuiască o emoție ce nu le desfigurează, se desprinde un sentiment de doliu profund. Intensitatea expresiei vine și de la punerea în pagină concentrată, care face să culmineze compoziția cu capul lui Iosif din Arimateea și în care personajele sînt atît de strîns legate încît nu s-ar putea scoate nici unul fără a rupe echilibrul ansamblului. Calitatea emoției sobre și interiorizate ne amintește de relieful lui Orfeu și Euridice sau de numeroase lecite * atice cu fond alb.

Durerea este însă sfîșietoare în *Threnos*, scena bocetului, în care Maria și Ioan jelesc trupul lui Iisus care va fi așezat în Mormîntul săpat în stîncă *(il. 116)*. Cu picioarele într-o poziție care în realitate este imposibilă, Maica Domnului primește în poala de unde se născuse, cadavrul fiului ei întins pe un lințoliu. Pentru ultima dată îl sărută pe obraz. Ioan, cu bustul adînc plecat, ține mîna Mîntuitorului, pe cînd Iosif și Nicodim îi cuprind picioarele. În spatele lor, una dintre Mironosițe participă la scenă. Figurile Mariei și lui Ioan sînt crispate de durere. La stînga și la dreapta, coamele munților, unde deasupra capului lui Hristos se cască grota Mormîntului, se înalță domol, încadrînd grupurile de personaje și accentuînd impresia de orizontalitate, generatoare de melancolie și de tristețe, așa cum o va înțelege mai tîrziu și Seurat. Nevoia de a compensa printr-o notă de grație ceea ce ar fi putut să fie de neîndurat în expresia acestei dureri face să se desfășoare în partea de sus a panoului arabescul elegant al unui cerc de îngeri. Culorile limpezi

* Lekythos: vas mic și alungit de ceramică, decorat cu scene și folosit și la ofrandele funerare.

și ușoare salvează scena de orice îngreunare și țin de o artă rafinată.

Linearismul pronunțat al cutelor veșmintelor se regăsește cu o notă încă și mai accentuată în părul și în trăsăturile chipurilor mai multor sfinți sau personaje din Vechiul Testament. Aici luminile sînt așezate cu nerv în lungi linii albe și sinuoase, cu o vivacitate care denotă o mare siguranță în meșteșug.

Kurbinovo

Tendințele artistice de la sfîrșitul epocii Comnenilor, a căror realizare desăvîrșită ni s-a păstrat la Nerezi, s-au exacerbat cu timpul, ajungînd la manierism și chiar la vehemență. Frescele din biserica Sfîntul Gheorghe de la Kurbinovo, pe lacul Prespa, datate de o inscripție în 1191, ne înfățișează figuri lungi și subțiri peste măsură, cu mișcări a căror vioiciune atinge bruscheța, cu drapări clocotitoare și frămîntate care își iau zborul în lungi arabescuri pentru a mobila golurile fondului. Această alungire a proporțiilor și acest freamăt al cutelor ne evocă, sub forme mai aspre, arta extrem de rafinată a unui Callimah. Manierismul pe care îl dovedesc cu oarecare exces aceste fresce a inspirat de asemenea mozaicurile de la Monreale și cele din San Marco de la Veneția, care se situează în preajma anului 1200. Chipurile, la care regăsim adesea în plete și în bărbi linearitatea de la Nerezi, au o expresie mai severă și putem vedea aici un indiciu despre originea provincială, fără îndoială macedoneană, a pictorilor atelierelui (de la Kurbinovo).

Kastoria

Înrudirea este atît de mare între frescele de la Kurbinovo și acelea din biserica Sfinților Anarghiri de la Kastoria încît am putea crede că și unele și celelalte sînt datorate acelorași artiști sau, în orice caz, aceluiași curent. Punerea în Mormînt *(il. 117)*, inspirată după aceea de la Nerezi, este mai puțin savant echilibrată. În loc să scandeze com-
79 poziția, stîncile devin simple motive de umplu-

tură. Intensitatea emoției se traduce prin extrema vioiciune a mișcărilor.

Exagerările acestui manierism expresionist au provocat probabil plictis și saturație, și au iscat cu puțin înaintea anului 1200 nevoia unei întoarceri la un stil mai simplu și mai monumental. Unei variante populare a acestei reacții îi aparțin frescele, zugrăvite pe la 1200, din Panaghia Mavriotissa, în apropiere de Kastoria. Dar înclinarea spre patetism rămîne un fapt dobîndit. În Răstignire, Maria își pierde cunoștința, capul și bustul îi cad înainte, și una dintre femei trebuie să o sprijine. Sfîntul Ioan, cu capul plecat, se lasă fățiș pradă mîhnirii. Trupul lui Hristos este contorsionat de agonie. Cel care întinde trestia cu buretele îmbibat cu oțet și ostașul care îl împunge cu sulița, devenit mai curînd un purtător de sabie, sînt niște stîrpituri hidoase.

Vatopedi

În afară de Kastoria și de Kurbinovo, stilul linear care a fost practicat la sfîrșitul secolului al XII-lea a dat opere de o eleganță mai rafinată în frescele care au fost executate în 1197—1198 pentru trapeza mînăstirii Vatopedi, de la Muntele Athos, grație dărniciei marelui jupan sîrb Ștefan Nemania și a fiului său sfîntul Sava (arhiepiscopul), sub domnia lui Alexe al III-lea Anghel (1195—1203). Fragmentul care se păstrează astăzi în biblioteca mînăstirii arată ce distincție putea atinge acest stil sub penelul unui artist care știa să-și stăpînească spontaneitatea (Millet, *Athos*, planșa 98, 1).

Cipru

Datorită cercetărilor întreprinse în ultimii ani, cunoaștem mai bine operele picturii bizantine păstrate în insula Cipru, care a fost recucerită de la arabi în 965 de Nichifor Focas.

Cele mai vechi fresce, care în prezent sînt atestate pentru perioada de care ne ocupăm aici, se află în biserica Sfîntul Nicolae, din apropiere de Kakopetria, datate în prima jumătate a secolului al XI-lea (Megaw și Stylianou, *Chypre*,

planşele V—VII). Prin coloritul lor încă sever dar nuanţat, prin factura lor viguroasă şi prin căutarea expresiei psihologice ele amintesc, într-adevăr, de Sfînta Sofia de la Ohrid.

În veacul al XII-lea Ciprul, devenind o bază de operaţii a bizantinilor împotriva seldgiucizilor din Anatolia, capătă un nou avînt, datorită interesului arătat de împăraţi. Numeroase mînăstiri au fost întemeiate în această epocă. Şi putem bănui că unii pictori au venit cu această ocazie de la Constantinopol pentru a decora bisericile de curînd construite.

Frescele executate în biserica Panaghia Phorbiotissa, la Asinu, în 1105—1106, graţie generozităţii magistrului Nichifor, prezintă marele interes de a fi singurele opere ale picturii bizantine de la începutul secolului al XII-lea datate cu certitudine (Megaw şi Stylianou, *op. cit.*, planşele VIII—XI). Ele dezvăluie gustul pentru zvelteţea siluetelor, vioiciunea mişcărilor şi o armonioasă eleganţă a formelor, care le înrudesc cu mozaicurile din Sfîntul Dumitru (sau Sfîntul Mihail) de la Kiev.

Picturile din biserica Sfinţii Apostoli de la Perachorio se apropie de mozaicurile mai recente din Capela Palatină de la Palermo şi de acelea de la Monreale prin vehemenţa atitudinilor şi prin drapările bogate ale căror cute adînci se rotunjesc pe coapse şi desenează, la poalele tunicilor, tivuri agitate care amintesc de Menadele atribuite lui Callimah şi de Victoriile de pe parapetul templului închinat Atenei-Nike. Aceste picturi de la Perachorio au fost datate între anii 1160 şi 1180 (*Dumbarton Oaks Papers*, vol. 16, 1962, pag. 277—348).

Pictorul Teodor Apseudes (= cel Veridic) care, în 1183, a iscălit frescele comandate de sfîntul pustnic Neofit pentru chilia sa rupestră din apropiere de Paphos, a fost, la fel ca şi colaboratorii săi, cîştigat de înclinarea epocii Comnenilor către o artă în care un simţămînt de adîncă umanitate lua locul voinţei de hieratism (Megaw
 şi Stylianou, *Chypre*, planşele XII—XIII). Alte

picturi executate în anul 1196 pe pereţii paraclisului aceleiaşi mînăstiri au un stil mai auster, care se poate datora deopotrivă voinţei de a manifesta o reacţie împotriva manierismului, pe care am întîlnit-o la Panaghia Mavriotissa din apropiere de Kastoria, cît şi acţiunii unui curent de artă monastică şi populară analog aceluia existent în Grecia.

Între timp fuseseră pictate, în 1192, frescele din biserica Panaghia Arakiotissa, din apropiere de Lagudera, pe cînd Ciprul, cucerit cu un an mai înainte de Richard Inimă de Leu, fusese cedat Lusignanilor. Maniera acestor fresce este apropiată de aceea de la Kurbinovo şi din Sfinţii Anarghiri de la Kastoria, şi se leagă de vastul curent care este atestat din Rusia (Staraia Ladoga) pînă în Sicilia (Monreale). Personajele sînt extrem de alungite şi drapările străbătute de cute sinuoase. Nu mai regăsim totuşi aceeaşi vigoare a accentelor, nici aceeaşi impetuozitate ca şi în Macedonia. S-ar zice că pictorul din Araku a rămas mai aproape de o anumită fineţe constantinopolitană şi, într-adevăr, se poate crede că el a venit din capitala Imperiului.

Artă populară în Grecia

Tot în Grecia mai există o serie întreagă de fresce care aparţin unei arte populare şi care par, ca stil şi tehnică, un fel de simplificarea a unor prototipuri mai savante, cunoscute fără îndoială prin mijlocirea caietelor de modele. Mărturii de acest fel avem în biserica rupestră Sfînta Sofia, pe ţărmul de nord al insulei Cythera (de la sfîrşitul secolului al XI-lea sau începutul celui de-al XII-lea), în biserica numită Piskopi (deformare populară a cuvîntului Episkopi, episcopie), din insula Thira (Santorin) (pe la 1100), şi în capela unei sihăstrii de la Vurvara din Cynuria (în Pelopones). Aceste fresce constituie echivalentul în Grecia al artei populare şi monastice din Cappadocia şi din Apulia. Coloritul pielii şi mai ales cel al veşmintelor sînt prea puţin nuanţate. S-au folosit din abundenţă liniile negre, nu numai pentru contururi, ci şi pentru detaliile

interioare ale chipurilor şi ale mîinilor, precum şi pentru cutele drapărilor.

RĂSPÎNDIREA PICTURII BIZANTINE

Pictura, şi mai ales pictura în mozaic, a fost unul dintre elementele prin care Bizanţul şi-a exercitat fascinaţia asupra lumii înconjurătoare.

Atunci cînd, în anul 961, califul omeiad de la Cordoba, el-Hakam al II-lea, a poruncit să se mărească moscheea din acest oraş, el a obţinut de la Roman al II-lea trimiterea unor artişti constantinopolitani care au decorat cupolele, precum şi ancadramentul mihrabului şi al uşilor care îl flanchează, cu mozaicuri pe fond de aur purtînd vrejuri, flori şi copaci.

1. RUSIA

Convertirea la creştinismul bizantin a adus după sine adoptarea sistemului său de pictură religioasă. Cînd Vladimir a ridicat biserica Dijmei la Kiev, între anii 989 şi 996, el a pus să fie împodobită, după mărturia analelor, de către artişti « veniţi de pe pămîntul grec ». Din mozaicurile şi frescele datorate acestor pictori nu au mai rămas decît rare fragmente de un stil sever, în maniera aceluia care era la modă sub domnia lui Vasile al II-lea.

Sfînta Sofia de la Kiev

Aproape o jumătate de veac mai tîrziu, Iaroslav a chemat şi el artişti bizantini, veniţi probabil de la Constantinopol, pentru a decora la începutul anului 1040 marea biserică Sfînta Sofia de la Kiev, la a cărei zidire pornise în 1037. Aceşti meşteri s-au înconjurat fără doar şi poate de colaboratori localnici. Săpăturile au revelat că se fabricau cuburile de mozaic la faţa locului. Din raţiuni de ordin pecuniar folosirea mozaicului a fost limitată la părţile principale: cupola centrală şi altarul, restul fiind decorat cu fresce.

Mozaicurile ne aduc asupra situaţiei picturii bizantine de la începutul dominaţiei nobilimii

civile o mărturie care concordă cu aceea oferită de Sfînta Sofia de la Ohrid și de Nea Moni din Chios care, și ele, datează de prin anii 1040. Ele au păstrat din arta din jurul anului o mie severitatea clasică, uneori cam aspră, figurile greoaie, rigoarea geometrică a desenului executat în mari linii drepte, drapările cu falduri frînte. Dar aici se relevă, ca și în Nea Moni, o abundentă folosire a petelor mari de lumină și coloritul nu este mai puțin bogat, deoarece au putut fi numărate în jur de o sută treizeci de nuanțe. Lucrările de curățire întreprinsă începînd din anul 1952 de atelierul de restaurări al Academiei de arhitectură din RSS Ucraina și care au înlăturat neinspiratele rezugrăviri în ulei din secolul al XVIII-lea, au redat acestor mozaicuri întreaga lor splendoare originară.

În cupola centrală apare Pantocratorul înconjurat de patru arhangheli și, într-o a doua zonă, cei doisprezece apostoli. În conca absidei se înalță Maica Domnului în atitudine de orantă *(il. 118)*. Ea poartă o batistă albă prinsă la cingătoare, după o iconografie specifică pentru Constantinopol. Chiar dedesubt, Hristos, reprezentat de două ori, de fiecare parte a prestolului (masa altarului) și secondat de un înger, dă împărtășania (cu pîine și vin) la două grupuri de cîte șase apostoli *(il. 119)*, cărora vioiciunea gesturilor și atitudinilor, în repetarea lor identică, le conferă ritmul unui șir de dansatori. La capetele scenei, Aaron și Melhisedec îl prefigurează pe Hristos în calitate de preot. Mai jos, de o parte și de alta a celor trei ferestre, s-au înfățișat frontal, în două grupuri, marii dascăli și ierarhi ai bisericii răsăritene, cărora li se alătură papa Clement al Romei, primul care — după legendă — a creștinat Crimeea, și arhidiaconii martiri, Ștefan și Laurențiu. Nu mai puțină intensitate spirituală există și în portretele unor martiri, în bust, pe arcurile ce susțin cupola.

Ciclul hristologic, care probabil cuprindea șaisprezece scene, a fost pictat în frescă. Din el nu a mai rămas decît o parte. Tot în frescă s-a exe-

cutat şi decorul tribunelor, colateralelor şi pereţilor în spirală ai scărilor din turnul de vest. Sîntem ispitiţi să recunoaştem maniera pictorilor ruşi în anumite figuri de sfinţi, la care tensiunea spirituală a chipurilor face loc unei expresii mai blînde.

În tribună, unde cneazul şi familia sa primeau împărtăşania după modul cum se proceda cu *basileul* în Sfînta Sofia de la Constantinopol, s-au pictat scenele din Vechiul şi Noul Testament, care simbolizau Euharistia: Ospitalitatea lui Avraam, Isaac adus spre jertfă, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, Nunta din Cana, Înmulţirea pîinilor şi peştilor şi Cina cea de taină.

Pe peretele de vest al navei centrale şi pe cei adiacenţi de nord şi de sud, Iaroslav şi soţia sa, Irina, urmaţi de fiii şi fiicele lor, aduceau în dar noua biserică lui Hristos tronînd. Întreg decorul peretelui de vest, cu grupul central, a dispărut. Dar cunoaştem ansamblul printr-un desen, dealtfel în parte eronat, executat în 1651 de Abraham van Westervelt, şi lucrările recente de curăţire au scos la iveală ceea ce a mai rămas din frescele de pe pereţii nord şi sud.

Pe zidurile turnului cu scări dinspre apus cneazul poruncise să fie înfăţişate subiecte care aminteau că modul său de viaţă era aidoma cu acele al basileului de la Constantinopol. Împăratul era figurat asistînd cu soţia la spectacolele din hipodrom. Vizitii purtînd culorile partidelor de la Constantinopol aşteptau să li se deschidă barierele pentru a porni în cursă. Mai departe se desfăşurau numerele de atracţie ale muzicanţilor, dansatorilor şi măscăricilor, sau luptele. Scene de vînătoare completau acest ansamblu direct inspirat din pictura profană de la Constantinopol.

Biserica Adormirii din Lavra Pecerskaia de la Kiev

După mărturia conţinută în «Cuvînt despre zidirea marii biserici din Pecerskaia», au venit de la Constantinopol, şi mai precis din cartierul Blacherne, arhitecţi şi pictori, aducînd

aur şi moaşte. Ei au construit şi au decorat cu mozaicuri şi fresce, în anul 1080, biserica Adormirii din vestita mînăstire a Peşterii, de la Kiev, după sistemul iconografic în vigoare la Bizanţ. Din nefericire aceste opere au dispărut în cursul incendiilor din 1240, din 1484 şi din 1718, precum şi cu ocazia reconstrucţiei în stil baroc dintre anii 1720 şi 1730. Dar în secolul al XVII-lea mai rămăsese încă destul pentru ca Paul de Alep, arhidiaconul patriarhului Macarie al Antiohiei, să facă o descriere entuziastă.

Sfîntul Mihail de la Kiev

«Cuvîntul» mai face cunoscut că, odată terminată sarcina lor la biserica Adormirii, meşterii greci, care fuseseră urmaţi şi de alţi compatrioţi, s-au făcut călugări. Poate lor li se datorează mozaicurile din biserica zidită de cneazul Sviatopolk întru cinstirea sfîntului Mihail.

Cu prilejul dărîmării edificiului în anul 1930, panourile care mai rămăseseră în picioare au fost transportate la Sfînta Sofia de la Kiev şi la Galeria Tretiakov de la Moscova. Aceste mozaicuri aparţin artei constantinopolitane din jurul anului 1100 *(il. 120)*. O comparaţie cu cele din Sfînta Sofia de la Kiev, de exemplu, în ceea ce priveşte scena Împărtăşaniei apostolilor, arată prefaceri analoge acelora pe care le-am observat înlăuntrul graniţelor Imperiului. Efectelor de măreţie severă li se substituie căutarea eleganţei şi vioiciunii, vădită în alungirea proporţiilor, libertatea şi diversitatea mişcărilor, îndulcirea şi individualizarea fizionomiilor, minuţioasa caligrafie a falduri-lor. Factura picturală extrem de rafinată juxtapune mici pete de culoare, respectînd totodată armonia ansamblului.

Aceste mozaicuri sînt ultimele care se întîlnesc în Rusia. În secolul al XII-lea, discordiile dintre cneji şi incursiunile hoardelor polovţiene în Ucraina au adus după ele sărăcirea cnezatului din Kiev, ale cărui comunicaţii cu sudul au fost adeseori tăiate. Din aceasta a rezultat o slăbire a relaţiilor cu Bizanţul.

Acum, în regiunile Novgorod și Vladimir-Suzdal se va desfășura activitatea artistică cea mai intensă.

Novgorod

În pictură, ca și în arhitectură, Novgorodul a fost un centru de artă originală, care a știut să dea modelelor venite mai mult sau mai puțin direct din Imperiul bizantin o notă proprie. În secolul al XI-lea, ciudatul portret al sfintei Elena, aflat în capela martirilor din Sfînta Sofia, impune comparația cu figura împărătesei Zoe din Sfînta Sofia de la Constantinopol prin cele două mari pete trandafirii de pe pomeți, coroana și veșmintele bătute în pietre prețioase și portul capului însuși, care par împrumutate de la vreun model constantinopolitan. Factura este însă foarte personală: figura este mai degrabă desenată decît pictată. Mai mult încă decît la exteriorul edificiilor, pictorii de la Novgorod au dat întîietate liniei față de volum.

Gustul pentru expresia grafică avea să împingă la paroxism tendințele spre linearism care au însuflețit arta bizantină din a doua jumătate a secolului al XII-lea și ale cărei exemple le-am întîlnit din Macedonia și pînă în insula Cipru. Alungirea figurilor, caligrafia frămîntată a cutelor drapărilor și a trăsăturilor feței dau un aspect straniu personajelor din frescele care decorează biserica Sfîntul Gheorghe, ridicată la Staraia Ladoga puțin după 1164 *(il. 122)*. Este uluitor să vezi cum, prin sinceritatea sentimentului și stăpînirea meșteșugului, desenul vehement în muchii ascuțite, unde albul capătă un loc foarte însemnat, scapă de primejdiile uscăciunii și academismului pentru a dărui figurilor o intensitate de viață cu totul deosebită.

Sfîntul Dumitru de la Vladimir

O versiune potolită și mai specific bizantină a stilului linear se află în frescele catedralei Sfîntul Dumitru de la Vladimir, executate în 1194 de un pictor constantinopolitan, cu

ajutorul unor ucenici ruşi, sub domnia cneazului Vsevolod Bolşoe Gniezdo (« Cuib-mare »), care îşi petrecuse tinereţea la Constantinopol, unde i se reaprinsese acel gust pentru lucrurile Bizanţului de care dăduseră dovadă strămoşii săi. Atunci a avut loc o recrudescenţă a influenţelor bizantine în Vladimir. Fiul lui Vsevolod, Constantin, vorbea limba greacă şi fratele său Mihail a întemeiat, ca anexă a şcolii unde învăţau călugări ruşi şi greci, o bibliotecă ce cuprindea peste o mie de manuscrise greceşti.

Dintre frescele din Sfîntul Dumitru, care au fost restaurate şi curăţate în 1918, cele mai însemnate sînt acelea care înfăţişează Judecata de Apoi, subiect care pare să fi fost mai frecvent în Rusia şi în Italia decît în teritoriile propriu-zis bizantine *(il. 121)*. Cei doisprezece apostoli şi îngerii care se înalţă în spatele lor pe jumătatea dreaptă a laturii de sud a bolţii mari sînt opera unui meşter bizantin. În aceste figuri se poate vedea cum continuă, la sfîrşitul secolului al XII-lea, procesul de umanizare al artei de la Constantinopol. Grija faţă de măreţia monumentală, care îi menţine pe apostoli într-o atitudine frontală şi repetă în chip identic jilţurile în care sînt aşezaţi, se îmbină cu căutarea diversităţii şi a eleganţei în gesturi. S-ar zice că este o adunare de cărturari, care discută cu senină convingere. Capetele individualizate sînt tot atîtea portrete de o spiritualitate nobilă şi calmă, fără nici o urmă din ascetismul sever şi intransigent întîlnit în alte locuri. Factura este una dintre cele mai picturale din arta bizantină. Penelul desenează şi modelează în culoare cu o mare măiestrie. Tonurile de alb sînt folosite cu multă siguranţă în pete mai mult sau mai puţin întinse, pentru a reda luminile pe veşminte, chipuri şi păr. Doar în tratarea cutelor se mai exprimă încă gustul pentru linie, care a fost caracteristic epocii. V. Lazarev atribuie colaboratorilor ruşi ai meşterului bizantin toţi îngerii de pe latura nord a bolţii mari *(il. 121)* şi aceia din jumătatea stîngă a laturii sud. Modelul în culoare este mai

timid; procedeele redevin mai lineare. Pe carnația de culoare uniformă cîteva linii albe indică luminile. Chipurile cărnoase și masive pierd din tensiunea spirituală, cîștigînd în realism.

2. GEORGIA

Pictura bizantină s-a răspîndit în răsărit pînă în Georgia. Importantul ansamblu de fresce de la Ateni a fost datat de anumiți savanți la începutul secolului al X-lea (mai precis în 904—906) și de alții, după părerea mea mai aproape de adevăr, în timpul domniei regelui Giorgi al II-lea (1072—1089). Ele ar fi deci aproape contemporane cu mozaicurile de la Daphni. Fără a atinge totdeauna eleganța rafinată a acestora din urmă, ele dovedesc totuși o mare suplețe în execuție și o noblețe a stilului care îndreptățesc referința *(il. 123)*. Ele nu mai păstrează nimic din rigiditatea și severitatea care se mai întîlneau încă în anul 1040. Ciclul Copilăriei Fecioarei se desfășoară în conca de sud a bisericii, ceea ce nu trebuie să ne mire într-o țară în care cultul Mariei a fost la mare cinste și unde episoadele din viața ei au ocupat un loc destul de însemnat în literatură. Caracterul conservator al iconografiei se remarcă în menținerea în însăși conca absidei a Maicii Domnului în picioare, prezentînd Pruncul și flancată de arhanghelii Mihail și Gavriil, după o formulă atestată în Cipru în secolul al VII-lea *(il. 24)*. Mai semnalăm în același sens prezența unei cruci în cupolă, ceea ce i-a determinat pe pictori să transfere Pantocratorul în bolta altarului.

Acestui tip i-a rămas credincios și mozaicarul care a decorat absida de la Ghelat (între anii 1125 și 1130), ale cărei figuri, înrudite cu acelea de la Cefalù, au totuși o anume frumusețe sumbră care le este proprie.

3. ITALIA

În Italia pictura bizantină a pătruns prin mai multe căi diferite și în valuri succesive.

Cele mai vechi mozaicuri din San Marco de la Veneţia

În nord, veneţienii, care depindeau cel puţin teoretic de Imperiul bizantin, aveau privirile întoarse spre Constantinopol, ca model al tuturor frumuseţilor. Cronicile ne arată că dogele Domenico Selvo (1071—1084) a cerut mozaicari de la Constantinopol pentru a împodobi biserica San Marco, a cărei reconstrucţie începuse sub predecesorul său, Domenico Contarini.

Mozaicurile de pe vremea lui Selvo au dispărut aproape toate în incendiul din anul 1106. S-au găsit, în 1955, două fragmente pe faţa de sud a unui pilastru în partea din dreapta altarului. Ele ţin de o Răstignire sau o Coborîre de pe Cruce. Este una dintre operele picturii murale în care se exprimă cel mai limpede idealul de renaştere « clasicizantă » al acestei epoci. Libertatea execuţiei contrastează cu maniera mai apăsată a mozaicurilor posterioare din San Marco.

Abia puţin mai tîrziu, la începutul secolului al XII-lea, au fost introduse în absidă, sub imaginea lui Hristos, care avea să fie refăcută în 1506, cele patru figuri robuste ale sfinţilor Petru, Marcu, Hermagoras (ucenicul legendar al lui Marcu) şi Nicolae. Amploarea gesturilor şi vigoarea cu care umbrele fac perceptibil trupul denotă un simţ destul de puternic al volumului. Se atribuie tot acestei epoci Fecioara în picioare cu Pruncul şi sfinţii Petru, Pavel, Luca şi Ioan din arcadele care decorează hemiciclul de o parte şi de alta a uşii principale de intrare ce duce din pronaos în naos: nişele pe care aceste figuri le ocupă le-au impus proporţii alungite. Numele sfinţilor sînt date de inscripţii în limba greacă.

Catedrala de la Ravenna

Sub impulsul dat de Veneţia, arta mozaicului, inspirată din modelele bizantine, a reînflorit pe ţărmurile Adriaticei dar, spre deosebire de ceea ce se petrecea în provinciile Imperiului şi în conformitate cu majoritatea

exemplelor paleocreştine pe care le oferea Ravenna, ea s-a limitat la abside.

În 1112 s-a refăcut decorul absidei din catedrala de la Ravenna ridicată la începutul secolului al V-lea de Ursus. Aceste mozaicuri au dispărut aproape în întregime în 1734, cînd edificiul căruia îi aparţineau a fost dărîmat pentru a se face loc unei biserici noi în gustul timpului. Cunoaştem ansamblul compoziţiei dintr-un desen al arhitectului Gian Francesco Buonamici, căruia i se încredinţaseră lucrările. Pe bolta superioară era figurată Înălţarea. În concă fusese înfăţişată Învierea. Restul era consacrat preamăririi bisericii de la Ravenna în persoana sfîntului Apolinarie şi a urmaşilor săi. Cîteva fragmente — Fecioara orantă şi cinci capete de sfinţi — au mai rămas şi sînt păstrate în muzeul arhiepiscopal. Fecioara prezintă un amănunt propriu iconografiei constantinopolitane: batista prinsă la cingătoare, pe care am întîlnit-o şi la Kiev. Redarea tivului mantiei printr-o linie de cuburi de aur corespunde progreselor stilului linear. Capetele sfinţilor au o distincţie şi un aer de tristeţe visătoare, care îi apropie de acelea de la Daphni.

Catedrala de la Torcello

Tot la începutul secolului al XII-lea, dacă nu poate chiar la sfîrşitul celui de-al XI-lea, s-a executat în absida catedralei de la Torcello friza celor doisprezece apostoli, deasupra căreia se înălţa un Hristos tronînd, după iconografia ce tindea să persiste în bazilicile unde nu exista o cupolă în care să se zugrăvească imaginea Mîntuitorului sau a Pantocratorului *(il. 124)*. Acest Hristos a fost înlocuit pe la 1190 cu vestita Fecioară. Figura Maicii Domnului, zveltă, imaterială, fără greutate şi fără volum, dar şi fără moliciune, este pe de-a întregul învăluită în lumina aurie, iradiată de fondul în acelaşi ton, a cărui puritate nu este alterată de nici o indicaţie pitorească. Draparea în cute subţiri şi strînse dezvăluie un grafism acut, care ne îndepărtează şi el de modelul viu.

Judecata de Apoi, executată în a doua jumătate a secolului al XII-lea, deasupra uşii de intrare pe peretele vest, a fost din nefericire foarte refăcută la mijlocul secolului al XIX-lea. Patru fragmente cu capetele unor îngeri sau ale unor drepţi au fost împărţite între muzeele din Torcello, Luvru şi Castello Sforzesco de la Milano. În partea de sus, sub Răstignire, chezăşie a operei de mîntuire, Învierea lui Hristos, şi ea o făgăduială a învierii morţilor, este figurată sub forma, bizantină, a Pogorîrii la iad. Aceste două registre au făcut, în 1870, obiectul unor neizbutite restaurări, care le-au accentuat expresia dramatică şi caracterul de forţă, eliminînd totodată subtilităţile foarte delicate ale modeleului: de unde şi impresia de duritate, de uscăciune, de stîngăcie şi de sărăcie pe care o lasă astăzi cele două zone. Dedesubt, « Fiul Omului » apare, la sfîrşitul veacurilor, în toată slava sa, între cei doisprezece apostoli, în spatele cărora străjuiesc oştile îngerilor. Lîngă el Fecioara şi Ioan Botezătorul imploră iertarea păcătoşilor.

În friza următoare, Tronul, purtînd Evanghelia şi Crucea, însemne ale lui Hristos-Rege, este pregătit în aşteptarea Judecătorului suprem, între doi heruvimi şi arhanghelii Mihail şi Gavriil care îl păzesc. La picioarele tronului, Adam şi Eva se prosternează în adorarea crucii, instrument al izbăvirii lor. Arhanghelii sună din trîmbiţe pentru ca pămîntul şi marea să-i redea pe cei morţi. Mai jos, de o parte şi de alta a balanţei cu care arhanghelul Mihail cîntăreşte sufletele şi pe care diavolii o iau cu asalt, se înalţă la dreapta Domnului grupurile celor aleşi, printre care predomină călugării şi preoţii, şi la stînga osîndiţii la iad, alungaţi de heruvimi şi luaţi de valurile fluviului de foc, care porneşte de la Hristos figurat în glorie.

Jos de tot, la dreapta Domnului, este figurat Raiul, la poarta căruia Bunul Tîlhar este primit de sfîntul Petru. Mai la stînga spectatorului, dincolo de Fecioara orantă, cei drepţi se odihnesc în sînul lui Avraam. De cealaltă parte a uşii,

în Iad, păcătoşii sînt supuşi la diferite chinuri. Pe timpanul de deasupra uşii, Fecioara este înfăţişată din nou ca orantă, întrucît oamenii au mare nevoie de rugăminţile ei în sprijinul iertării păcatelor.

Un panou de o asemenea amploare este opera unei echipe şi dl. Demus deosebeşte aici mîna unui artist grec în cele două zone superioare, unde capetele sînt modelate cu un simţ pictural care aminteşte de acelea de la Ravenna şi de la Daphni, avînd totodată mai puţină vigoare şi tensiune spirituală. În schimb, desenul manierist al drapărilor apostolilor şi ale îngerilor ar putea fi opera unor artişti veneţieni, deoarece el se regăseşte în San Marco. Iconografia este în întregime bizantină, cu elementele caracteristice Răsăritului, care, dimpotrivă, lipsesc în Apusul latin: Etimasia şi Fluviul de foc.

Murano şi Trieste

Favoarea de care se bucura pe atunci mozaicul în nordul Adriaticei ne este iarăşi atestată de Fecioara din absida bisericii San Donato de la Murano, la începutul secolului al XIII-lea, cu o execuţie mai stîngace decît aceea de la Torcello (Weidlé, *Les mosaïques vénitiennes*, pl. 31—32) şi de decorul absidelor din catedrala de la Trieste: la nord, în capela Sfîntului Sacrament, Fecioara, ţinînd Pruncul, tronează între arhanghelii Mihail şi Gavriil deasupra unei frize în care se aliniază apostolii (Weidlé, *op. cit.*, pl. 12—17). La sud, Hristos striveşte aspida şi vasiliscul, între sfîntul Just şi sfîntul Servolo, după o veche temă iconografică practicată la Ravenna.

Italia meridională

În Italia meridională, pe care recucerirea bizantină o redase elenismului, călugării basilieni instalaţi în mare număr au decorat cu fresce, avînd adeseori un aspect destul de rustic, pereţii capelelor de sihaştri pe care le
93 săpau în stîncile de tuf *(il. 125, 126)*. După

mărturia inscripţiilor, aceste picturi se înşiruie din al X-lea pînă în al XV-lea secol. Pe bolta absidei se află de obicei Hristos tronînd, uneori Deisis, Fecioara cu Pruncul, sau Împărtăşania apostolilor. Pereţii laterali sînt acoperiţi cu foarte numeroase figuri de sfinţi şi scene din Evanghelie. Înrudirea acestor fresce cu acelea din Cappadocia ţine mai cu seamă de faptul că, într-o parte ca şi în cealaltă, este vorba de adaptarea la pictura rupestră a unor modele asemănătoare, de către păturile monastice de origine populară. Dar între unele şi celelalte există deosebiri care îngăduie să se presupună că analogiile lor nu se explică prin relaţii directe. În locul frizelor continui, foarte îndrăgite în Cappadocia pînă la mijlocul secolului al XI-lea, în Italia meridională apar compartimente izolate. Aici s-au omis scenele pur istorice din viaţa lui Iisus în favoarea episoadelor teofanice şi, în sfîrşit, figurile sfinţilor au căpătat o mai mare însemnătate. Este o artă de o inspiraţie mai limitată şi mai puţin net bizantină decît aceea din Cappadocia. Pînă în cursul secolului al XII-lea coloritul a rămas destul de şters, devenind mai apoi viu şi luminos.

Montecassino şi Sant'Angelo in Formis

Unele forme mai rafinate ale picturii bizantine au pătruns în Italia prin intermediul mînăstirii benedictine de la Montecassino. Atunci cînd, în anii 1066 şi următorii, abatele Didier (care avea să ocupe scaunul pontifical sub numele de Victor al III-lea, între 1086 şi 1087) a întreprins reconstruirea mînăstirii, după mărturia textelor şi îndeosebi a cronicii abaţiei, redactată de călugărul Leon din Ostia, el a adus artişti de la Constantinopol pentru a împodobi cu mozaicuri absida, arcul triumfal şi atriumul bisericii principale şi pentru a executa pardoselile. Biserica, tîrnosită în anul 1071, şi decorul ei dispăruseră cu mult înainte de bombardamentele din 1944 şi 1945, în urma cutremurului de pămînt din anul 1349 şi a lucrărilor de restaurare care s-au întins din

1360 pînă în secolul al XVIII-lea. Se ştie însă că era o bazilică mare, prevăzută cu un transept şi trei abside. Aşa cum s-a întîmplat adesea în bisericile fără cupolă, Hristos fusese înfăţişat în absida principală, în tovărăşia unor sfinţi, după tradiţia bisericilor paleocreştine de la Roma. Atriumul era decorat cu mozaicuri reprezentînd scene din Vechiul şi Noul Testament, probabil după modelele pe care mozaicarii le aduseseră de la Constantinopol. Nava centrală, colateralele şi transeptul fuseseră pictate, poate de artişti italieni, cu fresce reprezentînd episoade fără îndoială din Noul Testament şi din viaţa sfîntului Benedict. Atît cît putem să ne dăm seama după indicaţiile destul de sumare din texte, se pare că programele iconografice prescrise s-ar fi inspirat din acelea care fuseseră realizate în San Pietro şi în San Paolo fuori le mura, de la Roma. După spusele lui Leon din Ostia, artiştii veniţi de la Constantinopol iniţiară novicii mînăstirii în prelucrarea aurului, argintului, bronzului, fierului, sticlei, fildeşului, lemnului şi pietrei. Această artă compozită de la Montecassino, în care se contopeau aporturile bizantine şi tradiţiile italiene, s-a răspîndit în toată Italia meridională. Ea a ajuns de asemenea în Italia centrală şi septentrională prin mijlocirea mînăstirilor aparţinînd acestui ordin.

Influenţele bizantine sînt foarte limpezi în decorul pictat al bazilicii Sant'Angelo in Formis, care a fost reconstruită de Didier începînd din anul 1072. Situată la cîţiva kilometri de Capua, biserica îşi datorează numele faptului că este consacrată sfîntului arhanghel Mihail şi că se află nu departe de ruinele unor apeducte (în latina vulgară *formae)*. În absida principală, tema lui Hristos aşezat pe un tron încrustat cu nestemate şi făcînd gestul grec al binecuvîntării, deasupra unei frize cuprinzînd arhanghelii Mihail, Gavriil şi Rafail, este împrumutată de la Bizanţ. Împrejurările locale explică prezenţa, de o parte şi de alta a arhanghelilor, a sfîntului Benedict

și a lui Didier, în calitate de ctitor, ținînd chivotul bisericii. Tot din lumea bizantină provin și Fecioara bust cu Pruncul în brațe și, dedesubt, cele șase figuri de sfinți în picioare, separate prin arbori, din absida de sud. Scenele din Noul Testament care se desfășoară în nava centrală și cele din Vechiul Testament din colaterale, precum și Judecata de Apoi pe peretele vest, sînt net imitate după modele bizantine. Stilul acestor picturi, în care s-a putut desluși maniera a cel puțin cinci meșteri de valoare inegală, datorează Bizanțului un rest de măreție hieratică, gustul pentru o anumită somptuozitate, simțul armoniei și al echilibrului în compoziție, impasibilitatea figurii lui Hristos, regularitatea ritmului prin repetarea gesturilor și atitudinilor. Dar el poartă și pecetea unor inovații aduse de meșterii din partea locului, care îndrăgeau realismul și mișcarea. Înclinați spre o anume formă de expresionism, acești pictori întăresc tonurile, accentuează contrastele între valorile luminoase și valorile întunecate, așază pe obraji pete uniforme de cinabru. Vigoarea cu care sînt desenate contururile figurilor, cutele veșmintelor sau trăsăturile chipurilor are menirea să compenseze absența unui modeleu veritabil. Energica stilizare a desenului nu este totdeauna ferită de uscăciunea ușor stereotipă.

În schimb, este aproape sigur că artiști bizantini sau, cel puțin, unii meșteri formați în maniera atelierelor de la Constantinopol au pictat — probabil în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XII-lea — în pronaosul care fusese adăugat, figura pînă la brîu a arhanghelului Mihail, în costum imperial, și a Fecioarei înveșmîntate în împărătească bizantină, pe care o susțin doi îngeri zburători (îngerul din dreapta a fost în întregime refăcut în secolul al XVII-lea). Eleganța semeață și senină a figurilor, puritatea fizionomiilor, abundența decorativă a veșmintelor nu lasă nici o îndoială asupra originii constantinopolitane a acestui stil.

Mozaicuri în bisericile normande din Sicilia

Atunci cînd Sicilia normanzilor a fost ridicată la rangul de regat, suveranii din insulă au adus şi ei din Imperiul bizantin, cu care intenţionau să rivalizeze şi la stăpînirea căruia rîvneau, mozaicari pentru a le împodobi bisericile, asemenea celor din Bizanţ, cu un decor destinat să sporească prin splendoarea sa strălucirea solemnităţilor care se desfăşurau aici, potrivit unei etichete inspirate din aceea a basileilor.

Cefalù

Primul şi cel mai mare dintre regii normanzi ai Siciliei, Ruggero al II-lea (1130—1154), încoronat în septembrie 1130 de antipapa Anaclet al II-lea, a pus să se execute în 1148, pentru catedrala de la Cefalù, a cărei construcţie o începuse încă din iunie 1131, mozaicuri care sînt pe deplin bizantine nu numai prin iconografie, ci şi prin stil *(il. 128)*. După tradiţia respectată în bazilicile fără cupolă, Pantocratorul, în bust, a fost transpus în conca absidei. Dar Pantocratorul din abside nu este acelaşi cu cel din cupole. Pe cînd acesta din urmă este zugrăvit cu un aer sever de stăpîn atotputernic al lumii în înaltul cerurilor, ţinînd Sfînta scriptură închisă, cel dintîi arată Evanghelia deschisă la textul lui Ioan (VIII, 12): « Eu sînt Lumina lumii: cel ce îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieţii », fiindcă el este Mîntuitorul şi, în acelaşi timp, Judecătorul şi Creatorul. Expresia atotputerniciei este temperată de expresia omenească. În registrul de sub Hristos, Fecioara orantă (cu batista prinsă la cingătoare) este înconjurată de garda sa de arhangheli: Mihail şi Rafail la dreapta sa, Gavriil şi Uriil la stînga sa. Cei doisprezece apostoli sînt împărţiţi în patru grupuri de cîte trei, în cele două zone următoare. Petru şi Pavel, patroni ai bisericii după Hristos şi protectori ai Siciliei normanzilor, ocupă împreună cu evangheliştii prima din aceste zone. Aşa cum o cere ierarhia cerească, sfinţii sînt mai mici decît

Fecioara și arhanghelii sînt dominați de Pantocratorul de proporții gigantice.

Aceste mozaicuri aparțin unei faze noi a clasicismului din vremea Comnenilor, iar una dintre cele mai frumoase mărturii ale acesteia, datată cu vreo cincizeci sau șaizeci de ani mai înainte, am întîlnit-o la Daphni. Dintre toate mozaicurile din Sicilia, cele de la Cefalù au mai multă măreție senină și frumusețe rafinată. Apostolii au firescul atitudinii statuilor antice, cu un picior care susține greutatea și cu celălalt îndoit. Ei au rupt tradiția prezentării strict frontale și sînt întorși ușor unul către celălalt, ca și cînd ar purta o discuție gravă. Dar linearismul, care va căpăta în cursul secolului din ce în ce mai mare importanță, se accentuează în cutele drapăriilor mai abundente și mai decorative decît la Daphni și de asemenea mai independente de trupuri, ale căror volume încetează cel mai adesea de a se face simțite sub stofă. Dar căutările ornamentale de detaliu, deși compromit unitatea plastică a figurilor, îi rămîn încă subordonate.

Sfinții în picioare și busturile de prooroci sau de patriarhi din spațiul altarului (bema), care au fost executați aproximativ între anii 1155 și 1170, dezvăluie un gust mai pronunțat pentru jocurile de linii, destul de superficiale, și pentru zvelțeța personajelor cu trupuri lipsite de volum. Supunîndu-se unei aceleiași concepții, coloritul pierde din densitate. Pictorul caută contrastele de tonuri subliniate prin efectele de linii. Aceste mozaicuri au mai puțină măreție și forță decît cele din absidă.

Capela Palatină de la Palermo

Urmărim aceeași evoluție în mozaicurile din Capela Palatină de la Palermo, care au fost realizate din anul 1140 pînă prin 1170. Panoul peretelui de vest, care îi reprezintă pe sfinții Petru și Pavel de o parte și de alta a lui Hristos tronînd, ar fi fost introdus cu prilejul unei refaceri operate de Wilhelm al II-lea

(1171—1189) sau de unul dintre urmaşii lui, pentru a instala în acest loc tronul regal.

Însăşi arhitectura clădirii, ridicată între anii 1132 şi 1140 de Roger (Ruggero) al II-lea, răspunde înclinării pe care o aveau principii normanzi de a combina resursele civilizaţiilor care îşi sedimentaseră aporturile în Sicilia. Unui plan bazilical, tradiţional în Apusul mediteranean, i se adaugă deasupra altarului o cupolă, socotită după concepţia bizantină simbol al puterii cosmice a lui Dumnezeu, care se reflectă pe pămînt în puterea imperială sau regală. Această cupolă se sprijină chiar pe trompe de colţ şi nu pe pandantivi, după o formulă folosită în mai multe ctitorii imperiale de la Constantinopol sau din Grecia. Dar trompele, în loc să fie trompe conice ca în Imperiu, sînt trompe sferice cu bolţari, de un tip cunoscut în Kairuan şi în moscheile sau bisericile din Spania. Folosirea acestui procedeu se datorează fără îndoială intervenţiei unor zidari arabi sau formaţi după practicile de construcţie ale arabilor. Tot din arta islamică provin şi arcurile în ogivă, coloanele de unghi, tavanele cu stalactite de lemn aurit şi decorul lor pictat miniatural în alveolele în care se văd cavaleri, dansatoare şi monştri, precum şi o figură a sfîntului Gheorghe, singurul motiv creştin din acest ansamblu care evocă într-un fel foarte oriental o lume a fericirii. Mozaicurile poartă, şi ele, pecetea unor influenţe felurite. Iconografia şi stilul lor sînt bizantine şi artiştii care le-au executat au venit din Imperiu. Dar particularităţile planului, exigenţele practicilor de cult locale ca şi gustul pentru anumite motive arabe de ornamentaţie au conferit acestui decor caractere proprii Siciliei.

După inscripţia de la baza cupolei, cele mai vechi mozaicuri din Capela Palatină au fost executate în partea răsăriteană a edificiului sub Ruggero al II-lea, înainte de anul 1143. În cupolă, bustul Pantocratorului este înconjurat de cei patru arhangheli, Mihail, Gavriil, Rafail, Uriil, înveşmîntaţi în costume de curte bizantine, şi de patru îngeri purtînd himation şi togă.

Inscripţia greacă din jurul medalionului lămureşte bine semnificaţia simbolică de origine imperială pe care o are această reprezentare: «Cerul este tronul meu şi pămîntul este scăunelul pe care îmi odihnesc picioarele, spune Domnul care împărăţeşte peste toate». Dar cum această cupolă, în loc să fie susţinută, după tipicul grecesc, prin intermediul unui tambur străpuns de ferestre cu arcade înalte, se sprijină pe un octogon ale cărui laturi pline alternează cu trompele cu bolţari, pe acest octogon s-au transferat proorocii care, în Imperiu, ocupă spaţiile dintre ferestre. Ei au fost înfăţişaţi fie pînă la briu, în colţuri, fie înlăuntrul unor medalioane pe timpanele arcadelor care se deschid pe braţele transeptului. David, Solomon, Zaharia şi Ioan Botezătorul au avut dreptul, ca semn al importanţei ce li se acorda, la locuri privilegiate în nişele octogonului. Trompele de colţ au fost ocupate, nu ca în Grecia de scene hristologice, ci de cei patru evanghelişti, după modelul, mai răspîndit, al bisericilor cu pandantivi. Din această adaptare a programelor canonice bizantine la o biserică cu trompe de colţ de un tip străin de Imperiu rezultă, pe structuri arhitecturale, ele însele mai puţin articulate, o distribuţie mai puţin clară a decorului. Mozaicarii au accentuat încă şi mai mult impresia de înghesuială, sporind numărul ornamentelor şi al inscripţiilor greceşti şi latine, care ajung să îmbrace pînă şi bolţarii în retragere ai trompelor. Aceeaşi tendinţă i-a împins să reverse pe arcadele laterale ce răspund în transept, arhitecturile Buneivestiri, sau personajele Iosif şi Ana din Întîmpinarea Domnului, care ocupă respectiv arcadele dinspre absidă şi dinspre nava centrală. Mai jos, unghiurile sînt în parte ascunse de arbori luaţi din repertoriul arab. Această abundenţă cam exuberantă a decorului, comparabilă cu desfăşurarea unor tapiserii, a părut probabil unul dintre mijloacele capabile să producă impresia de splendoare voioasă, necesară la această capelă palatină a unui rege străin care, departe de a avea severitatea gustului clasic specific cercurilor

de la curtea din Constantinopol, înțelegea să profite de toate plăcerile de origine diferită pe care i le oferea Sicilia.

Tot în timpul domniei lui Roger al II-lea, dar de astă dată după anul 1143 *(terminus post quem* dat de inscripția din cupolă) se pot data, în virtutea eleganței suverane a stilului lor, sfinții Grigore Teologul (sau din Nazianz), Vasile și Ioan Gură de Aur, de pe zidul de nord al transeptului, precum și sfîntul Pavel și Nașterea din absida de sud *(il. 127)* și, în sfîrșit, Visul lui Iosif și Fuga din Egipt din registrul superior al peretelui de sud al transeptului. Este de ajuns să se compare sfîntul Ioan Gură de Aur din Capela Palatină cu cel din Sfînta Sofia de la Constantinopol pentru a înțelege că trăsăturile Părinților Bisericii grecești răspund de data aceasta unui ideal de spiritualitate nobilă și nu unei griji de a exalta tradițiile pe care se sprijineau ambițiile patriarhiei. Aceeași nevoie de idealizare se traduce în figura sfîntului Pavel, care, în temeiul locului pe care îl ocupă în conca absidei, a fost înfățișat făcînd gestul binecuvîntării, cu Cartea și veșmintele Pantocratorului. Poate că sfîntul Petru fusese reprezentat simetric, la origine, în absida nord unde va fi fost înlocuit cu sfîntul Andrei, sub Wilhelm I. În scena Nașterii tendința către luxul detaliilor, pe care am relevat-o în careul central, a dus la adoptarea unei versiuni care figura la un loc Călătoria și Închinarea magilor, fără îndoială pentru a sublinia paralelismul cu ofrandele lui Roger al II-lea însuși. Ca și în careul central, și aici scena continuă pe zidul de sud adiacent cu Vestirea păstorilor.

Mai multă rigiditate există în desenul altor patru scene din ciclul evanghelic, pictate pe zidul de sud al transeptului, poate abia în cursul primilor ani ai domniei lui Wilhelm I (1154—1166), fiul lui Roger al II-lea, între anii 1154 și 1158. Ele reprezintă Botezul, Schimbarea la Față, Învierea lui Lazăr și Intrarea în Ierusalim. Ansamblul subiectelor tratate pe acest perete sud era menit să ofere privirii regelui, a cărui

lojă se sprijinea de zidul de nord, episoadele care scoteau în relief caracterul regal și triumfal al vieții lui Hristos.

În ceea ce privește decorul navelor lungi, s-a ales, desigur prin imitarea bisericilor din Italia meridională care ofereau același plan bazilical, pentru nava mediană scenele din Geneză, de la Facerea lumii pînă la Lupta lui Iacov cu îngerul, și pentru colaterale episoade din viețile lui Pavel și Petru. Iconografia unora și altora vine esențialmente din Bizanț, dar cu anumite aporturi posibile ale tradițiilor apusene, care se pot datora unor artiști lucrînd în sudul Italiei. Fără îndoială mozaicarii care au decorat Capela Palatină au folosit drept caiete de modele, culegerile de desene alcătuite după unul sau mai multe monumente mari din Italia meridională, tributare iconografiei bizantine. Pentru tablourile Genezei, executate la începutul anului 1160, compozițiile limpezi și simple, aspectul monumental al figurilor, raritatea elementelor de peisaj și a fundalurilor de arhitecturi confirmă faptul că artiștii au folosit caiete de modele destinate marii picturi murale și nu s-au inspirat din miniaturi. Mozaicarul nu s-a sinchisit să adapteze în cadrul spațiilor dintre arcade scenele concepute pentru panouri dreptunghiulare și a lăsat ca figurile și obiectele să fie tăiate de scobitura arcadelor. Demnitatea liniștită a atitudinilor este o supraviețuire a idealului clasic din epoca Comnenilor.

Modelele folosite pentru viețile lui Pavel și Petru, executate în jurul anului 1170, vădesc o mai mare influență a artei miniaturilor dacă ținem seama de folosirea constantă a fundalurilor de arhitecturi *(il. 131)*. Este neîndoielnic faptul că în Italia meridională ciclurile se vor fi îmbogățit cu scenele privind șederea la Roma a șefilor apostolilor. Alungirea figurilor, impetuozitatea ușor vehementă a faldurilor drapăriilor, desenul miniaturist al detaliilor interioare și agitația personajelor sînt conforme tendințelor care își făceau apariția în frescele de la Nerezi și care au

fost duse la paroxism în ultima treime a secolului al XII-lea.

« Occidentalizarea » programului iconografic al navelor Capelei Palatine se vădește în prezența unei foarte largi majorități de figuri de sfinți occidentali, în bust sau în picioare, pe timpane, pe intradosurile și pe stîlpii arcadelor, precum și pe pereții lungi de nord și de sud. Inscripțiile sînt dealtfel în latină și nu în greacă, așa cum erau în careul central, mai bizantin prin planul său și prin temele tratate. Această nevoie de « occidentalizare » a dus și la așezarea în conca absidei centrale, fără îndoială sub domnia lui Wilhelm I (1154—1166), în locul Fecioarei care era probabil prevăzută în programul inițial al lui Roger al II-lea, un Pantocrator, inspirat după cel de la Cefalù, deși este de prisos, în cupolă mai existînd unul. Dedesubt au fost reprezentați o sfîntă (poate Maria-Magdalena) și sfinții Petru, Ioan Botezătorul și Iacov. Prezența acestuia din urmă, episcop al Ierusalimului, se explică desigur prin pretențiile dinastiei normande din Sicilia asupra regatului Ierusalimului.

Influența arabă apare în anumite motive ornamentale, cum ar fi înlănțuirile de poligoane, și în folosirea incrustațiilor de email și de sidef pentru frunzișul arborilor care capătă din ce în ce mai mult aspectul heraldic pe care îl au în arta musulmană.

La Martorana

Caracterul grec este și mai accentuat în biserica Martorana, sau, mai corect, Santa Maria dell'Amiraglio, a cărei construcție fusese începută cu puțin înainte de anul 1143 de marele amiral Gheorghe, născut în Antiohia din părinți greco-sirieni. Clerul care slujea biserica, închinată Fecioarei, și călugării din mînăstirea alăturată erau greci. Planul adoptat pentru edificiu a fost planul în cruce înscrisă, preponderent pe atunci în Imperiul bizantin. I s-a adăugat, după moda occidentală, o campanilă. Arcurile în ogivă, coloanele de unghi și trompele cu retrageri denotă, ca și la Capela

Palatină, fidelitatea constructorilor localnici față de anumite tradiții ale Siciliei arabe.

Decorul de mozaicuri, executat între anii 1143 și 1151 (data morții lui Gheorghe din Antiohia), era profund grec în inspirația și stilul său. Din nefericire o bună parte din el a dispărut. Adoptarea planului bizantin a avut drept consecință menținerea unei repartizări a subiectelor mai pronunțat bizantină decît în capela palatului. În opoziție cu abundența care domnea în aceasta din urmă, mozaicarii Martoranei au căutat sobrietatea și un soi de intimitate, care se potrivea mai bine unei biserici de dimensiuni mai modeste. Scenele sînt nu numai reduse ca număr, dar ele cuprind și mai puține personaje.

În cupolă, opt prooroci au putut fi reprezentați în picioare, între ferestre, sub registrul celor patru arhangheli, înveșmîntați în togă și în himation, care se prosternează, în atitudinea bizantină a proskinesei, cu mîinile acoperite, în jurul Pantocratorului tronînd, cu Cartea închisă, în medalionul central. A fost deci înfățișat mai puțin Stăpînul atotputernic al Lumii și Judecătorul înconjurat de garda sa imperială, cît Dumnezeu adorat de îngeri: această alegere corespunde perfect accentelor de evlavie a căror dominantă s-a urmărit a fi realizată în cîteva locuri la Martorana. Evangheliștii ocupă trompele de colț. Ceilalți opt apostoli au fost așezați pe bolțile brațelor nord și sud ale crucii. Ei sînt atît de apropiați prin stil, atitudini, drapări, atribute și chiar dimensiuni, de cei din absida de la Cefalù, încît se poate crede că aceștia din urmă au slujit de modele mozaicarilor care au decorat Martorana.

Restul decorului a reținut scenele obișnuite care puteau fi concepute ca o proslăvire a Fecioarei: Bunavestire și Întîmpinarea Domnului pe arcurile de est și de vest ale careului central, Nașterea lui Iisus și Adormirea pe bolta brațului de vest. Se relevă aici efectele înclinării mozaicarului Martoranei spre mai multă simplitate decît avea autorul decorului părților răsăritene din Capela Palatină. În Bunavestire, el suprimă

fundalurile de arhitecturi şi o înfăţişează pe Fecioară, nu în picioare, într-o atitudine solemnă, ci şezînd, ocupată să toarcă şi mirată de sosirea îngerului. În Întîmpinarea Domnului el nu reţine decît Fecioara cu Pruncul şi pe Simeon, fără Iosif şi fără Ana. În Naştere el nu introduce nici Călătoria, nici Închinarea magilor.

Adormirea Maicii Domnului *(il. 130)* — temă care apare în artele minore din secolul al X-lea — este una dintre cele mai vechi, după aceea de la Daphni, în pictura murală şi de asemenea una dintre cele mai sobre. Aproape de Maria, care zace pe patul de moarte, se înalţă, în mijlocul panoului, Hristos care, cu ambele mîini, ridică sufletul Maicii sale, redat sub forma unei fetiţe înfăşate. În partea de sus zboară doi îngeri cu mîinile acoperite de văluri, care se pregătesc să o primească pentru a o aduce în ceruri. La stînga şi la dreapta se grupează apostolii cărora, după o tradiţie atestată de sfîntul Ioan Damaschinul, li s-au alăturat trei episcopi, lesne de recunoscut după omoforionul lor cu cruci: sfîntul Dionisie Areopagitul, primul episcop al Atenei, Ierotei şi Timotei, primul episcop al Efesului. La căpătîi, sfîntul Petru leagănă căldelniţa. De cealaltă parte, sfîntul Pavel îşi sprijină capul de picioarele Fecioarei, pe cînd sfîntul Ioan, ajuns la bătrîneţe, îşi aşază creştetul pe pieptul Maicii. Acest mozaic se deosebeşte de cel de la Daphni prin introducerea unor fundaluri de arhitecturi după un motiv care se întîlneşte în miniaturile din prima jumătate a secolului al XII-lea. Dinaintea edificiului din dreapta apar două femei care jelesc.

Sfinţii reprezentaţi în diferite locuri sînt aproape toţi sfinţi greci. Printre ceilalţi nu există nici unul pe care biserica greacă să-l fi înlăturat sau ignorat. În schimb s-au înfăţişat sfinţi greci al căror cult nu pătrunsese în Occident. Toate inscripţiile sînt în limba greacă.

Pe zidul de vest al pronaosului se află două imagini votive. Una îl arată pe Hristos în picioare încoronîndu-l pe regele Ruggero al II-lea, potrivit
105 unui tip iconografic ce s-a bucurat de trecere din

secolul al IX-lea pînă pe la mijlocul celui de-al XII-lea. Pe celălalt panou, Gheorghe din Antiohia se prosternează cu umilinţă, ca un «rob» *(dulos*, spune inscripţia) la picioarele Fecioarei, figurată nu din faţă, ci din trei-sferturi, ca intercesoare, aşa cum precizează textul inscripţiei de pe rotulul pe care îl ţine în mînă.

Meşterul care a decorat Martorana a fost mai puţin un desenator cît un colorist. I s-au putut reproşa unele stîngăcii, de pildă picioarele prea scurte ale arhanghelilor din cupolă, şi o anumită duritate a liniei. În schimb, coloritul său este unul dintre cele mai bogate din Sicilia şi acest lucru corespunde bine atmosferei de intimitate delicată pe care se pare că a vrut să o creeze. El a făcut să predomine tonurile de albastru, violet, trandafiriu, verde-deschis şi alb, pe care le-a îndulcit prin folosirea nuanţelor complementare în părţile umbrite. El a făcut argintul să sclipească din abundenţă pe veşminte şi de asemenea pe fondurile medalioanelor, unde i-a combinat efectele cu ale aurului. I-au plăcut petele largi de lumină. A împins mai departe decît mozaicarul absidei de la Cefalù desenul detaliilor interioare, freamătul cutelor unduite. De asemenea şi-a alungit personajele. Prin aceasta el vesteşte stilul anilor 1170 şi următorii, pe care l-am întîlnit în ultimele faze ale Capelei Palatine şi pe care îl vom reîntîlni la Monreale.

Monreale

Wilhelm al II-lea (1166—1189) s-a gîndit să facă din catedrala de la Monreale, a cărei construcţie a întreprins-o pe dealurile ce domină oraşul Palermo, în 1172—1173, unul dintre cele mai mari sanctuare ale creştinătăţii, care să întreacă în amploare şi în fast Capela Palatină, socotită pe bună dreptate cea mai importantă realizare arhitecturală din timpul domniei bunicului său, Roger al II-lea.

Biserica este o bazilică cu transept care, din pricina dimensiunilor ei, nu mai este acoperită de o cupolă sprijinită pe bolţi, spre deosebire

de Capela Palatină, ci de o lanternă deasupra intersecției, flancată, la un nivel inferior, de acoperișuri în două pante.

Mozaicurile, începute cu puțin înainte de anul 1180, au fost terminate la începutul anului 1190. Măiestria pe care o dovedesc, spiritul de claritate și de ierarhie care le comandă repartiția, în sfîrșit stilul lor arată că artiștii au venit din Imperiul bizantin și, foarte probabil, de la Constantinopol. S-a crezut uneori că, pentru executarea acestor panouri, Wilhelm al II-lea ar fi adus mozaicari de la Salonic, oraș pe care îl cucerise în 1185. Dar decorarea bisericii a început cu mult înaintea acestei date și remarcabila ei unitate dovedește că planul general al lucrărilor fusese întocmit de la început. Programul iconografic a fost împrumutat de la Capela Palatină, dar tratat cu o grijă mult sporită față de coerență. Pentru absidă creatorii s-au inspirat totuși mai mult din catedrala de la Cefalù. Un bust mare al Pantocratorului făcînd gestul binecuvîntării ocupă toată conca, dobîndind o și mai mare amploare decît înaintașii săi de la Cefalù și din Capela Palatină. În zona următoare, Fecioara desemnată prin inscripția greacă drept Panachrantos (Preacurata, fără îndoială ca o referință la controversele timpului asupra Imaculatei Concepții) tronează cu Pruncul între arhanghelii Mihail și Gavriil și cei doisprezece apostoli, al căror șir se revarsă pe stîlpii din capătul absidei și ajunge pînă pe zidurile nord și sud ale altarului. Dibăcia cu care pictorul a dispus apostolii astfel încît, în ciuda întinderii registrului pe mai mulți pereți, ei nu formează o succesiune de figuri frontale izolate, ci un grup întors către Fecioară, nu putea fi decît opera unor artiști iscusiți în a se adapta unor cadre care nu erau cele ale edificiilor bizantine: numai niște meșteri formați de o lungă tradiție în exercitarea meseriei lor erau în măsură să facă dovada unei asemenea îndemînări. Nu la fel se punea problema pentru cei paisprezece sfinți și sfinte din zona următoare, care, dimpotrivă, într-un fel foarte savant, stau

în corespondență simetrică cu ceilalți de pe peretele din față: Clement I, de pildă, corespunde lui Silvestru. Aici nu s-au reținut decît sfinții onorați de biserica latină și dintre care majoritatea formau obiectul unei evlavii deosebite în Sicilia și în Italia. Se relevă prezența sfîntului Thomas Becket, ucis în 1170 și canonizat încă din 1173 (soția lui Wilhelm al II-lea, Ioana, era fiica regelui Angliei, Henric al II-lea).

Pavel și Petru au fost înfățișați tronînd în absidele laterale, primul la nord, al doilea la sud. Dar episoadele din viața lor, în loc să fie mutate în colaterale, așa cum se întîmplase la Capela Palatină, au împodobit pereții capelei din fața celor două abside, așa încît să se obțină acea unitate mai mare a decorului, pe care au urmărit-o meșterii de la Monreale. Aceștia au luat în chip evident ca modele mozaicurile din Capela Palatină. Poate chiar au avut la îndemînă caietele de desene ale înaintașilor lor. Dar anumite scene pe care le-au adăugat și cîteva motive pe care le-au introdus par să indice că ei s-au bizuit și pe alte culegeri. În sfîrșit, ei au adus modificările destinate să dea mai mult echilibru și armonie compoziției panourilor.

Careul central și cele două brațe ale transeptului sînt ocupate de scenele din viața lui Hristos *(il. 129)*, începînd cu Vestirea lui Zaharia, pînă la Pogorîrea Sfîntului Duh. Ele sînt dispuse într-o ordine narativă, care ia ca punct de pornire evanghelia după Luca, intercalînd în ea episoade din celelalte evanghelii, și nu în funcție de desfășurarea sărbătorilor liturgice, contrar obiceiului din acea vreme.

Mozaicarii au dat dovada importanței pe care o aveau pentru ei considerentele de ordin estetic, de care înaintașii lor din Capela Palatină par să fi fost străini. Ei au căutat efectele de euritmie și de unitate, nu numai înlăuntrul fiecărui panou, ci și în repartiția lor pe pereți, astfel încît aceștia să producă o impresie generală de omogenitate și de coerență. Tot în această intenție ei au suprimat benzile verticale ce separă diferitele scene,

lăsînd numai ferestrelor grija de a marca punctuația. Fundalurile de arhitecturi și de peisaje, destul de larg folosite, contribuie mult să confere fiecărui tablou unitatea și echilibrul său, creînd totodată sentimentul de spațiu. Meșterii de la Monreale au preferat compozițiile strînse, în care personajele se grupează într-un semicerc ce se înscrie uneori într-un accident de teren *(il. 129)*. Iconografia fiecărei scene rămîne conformă motivelor în vigoare în Imperiul bizantin, fără introducerea unor elemente occidentale. La fel se întîmplă și cu Minunile lui Hristos, a căror majoritate a fost transpusă pe pereții colateralelor.

În nava centrală se desfășoară episoadele Facerii, inspirate din acelea zugrăvite în Capela Palatină și cuprinzînd și ele scene de la Facerea lumii pînă la Lupta lui Iacov cu îngerul. Dar artiștii de la Monreale, spre deosebire de realizatorii Capelei Palatine, au adaptat tablourile la cadrul deosebit al spațiilor dintre arcade. La fel ca și în privința subiectelor evanghelice, ei au profitat cu dibăcie de elementele de peisaj și de arhitecturi.

Pe stîlpii de la capătul altarului au fost executate, ca și la Martorana, două mozaicuri votive. Unul îl reprezintă pe regele Wilhelm al II-lea înclinîndu-se, în picioare, și dedicînd noua biserică Fecioarei, care este evocată și în calitatea ei de intercesoare, pe cînd mîna lui Dumnezeu iese din ceruri. Celalalt reprezintă încoronarea aceluiași rege de către Hristos, tronînd frontal, după un tip care s-a răspîndit în cursul secolului al XII-lea și care accentuează distanța dintre Hristos-Rege și suveran.

În ciuda unor inevitabile deosebiri de mînă, care dealtfel sînt greu de delimitat în detaliu, meșterii de la Monreale au știut să dea ansamblului mozaicurilor o unitate de stil care este rodul coeziunii impuse atelierului căruia îi aparțineau și din care se poate deduce că execuția nu s-a întins pe un răstimp prea mare. Acesta este stilul care începuse să se înveșnească la Nerezi și care a triumfat la Kurbinovo, Kastoria, Cipru și Nov-

gorod. Dar la Monreale, tehnica mozaicului și poate și exigențele unui gust mai sever al artiștilor formați în capitală l-au ferit de excesele pe care le-a cunoscut în Macedonia sau în Rusia. Ceea ce îl caracterizează este cu deosebire dinamismul, gustul pentru proporțiile alungite, mișcările vii, atitudinile vehemente și dramatice, drapările clocotitoare ale căror falduri au putut fi comparate de dl. Kitzinger cu valurile amenințătoare ridicate de un vînt aducător de furtună. Pe coapse, genunchi, pulpe sau coate, faldurile se rotunjesc într-o factură foarte manieristă. Desenul este de o supleță și de o fluiditate care, prin contrast, face să pară țeapănă rezerva aceluia din Capela Palatină. În ciuda complicației sporite a detaliilor interioare, care se încîlcesc și se înghesuie unele în altele, fie că e vorba de trăsăturile chipului sau de drapări, siguranța contururilor izbutește să dea figurilor unitatea plastică pe care o factură minuțioasă o făcuse să se piardă în operele imediat anterioare; vedem în aceasta efectul aceleiași nevoi de coerență, asemenea aceleia care s-a exprimat în compoziția fiecărui panou, sau în repartizarea generală a acestora. Unei griji identice îi răspunde coloritul; se reduce considerabil importanța tonului local în avantajul armoniei ansamblului; se evită contrastele dintre culori; mantiile și tunicile mai multor personaje învecinate sînt tratate în același ton pentru a se topi într-un ansamblu compact. Doar luminile sînt subliniate, ca și la Nerezi sau la Novgorod, potrivit tendinței spre grafism care determina desenul cutelor la veșminte. Folosirea din abundență a petelor de lumină contribuie la sugerarea volumului trupurilor, care începe să se vadă mai accentuat sub veșminte. Dar aceste rafinamente, inspirate de o conștiință foarte clară a problemelor estetice, sînt dobîndite în detrimentul profunzimii sentimentelor: ne aflăm departe de intensitatea dramatică de la Nerezi.

Chiar dacă anumite formule sînt repetate în chip mecanic, fapt de neînlăturat într-un ansamblu care a trebuit să fie executat destul de repede,

arta de la Monreale ocupă un loc de frunte între creaţiile din această epocă, prin muzicalitatea sa surprinzătoare şi înalta sa distincţie aristocratică.

Îi vom reîntîlni grafismul manierist şi vehement, adus la un soi de exasperare, în San Marco de la Veneţia.

Grottaferrata

Dar, mai înainte, să notăm că mozaicurile din abaţia basiliană de la Grottaferrata, lîngă Roma, oferă cu cele de la Monreale o asemenea înrudire, încît se poate crede că se datoresc aceloraşi artişti.

Mozaicuri din secolul al XII-lea şi de la începutul celui de-al XIII-lea în San Marco de la Veneţia

La San Marco, incendiul din anul 1106 distrusese de fapt toate mozaicurile din vremea lui Domenico Selvo (v. pag. 90). Ele au fost înlocuite abia în a doua jumătate a secolului al XII-lea, cînd decorul s-a întins pe toate suprafeţele apte să adăpostească scenele figurative. Lucrările s-au prelungit, practic fără întrerupere, pînă sub dogele Andrea Dandolo (1343—1354). Meşterii bizantini, care au fost chemaţi şi despre care pomenesc textele, s-au înconjurat de ucenici veneţieni şi au contribuit astfel la formarea unor şcoli locale. Iconografia rămîne în chip fundamental bizantină, chiar şi cînd stilul se îndepărtează de acela practicat pe atunci la Constantinopol şi în teritoriile greceşti, fără să ajungă totuşi niciodată la o ruptură totală.

Programul general se inspiră, în chip liber, din acela al Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol, al cărui plan fusese reluat la San Marco. Ciclul decorului cupolelor începe cu aceea de la est, partea de unde vine lumina. Aici s-a înfăţişat aşteptarea Mîntuitorului şi venirea lui. Bustul lui Hristos-Emanuel într-un medalion cu fond de stele este înconjurat de Fecioară (de tip constantinopolitan, cu batista la cingătoare), precum şi de patriarhii şi de proorocii care îl vestiseră.

Pandantivii poartă simbolurile evangheliștilor, martori ai vieții sale pe pământ. Abundența drapărilor lasă să se creadă că mozaicarii care au realizat această cupolă se înscriu în tradiția de la Monreale și că ei au lucrat la sfîrșitul secolului al XII-lea. Hristos-Emanuel și anumite figuri de prooroci au necesitat să fie refăcute în secolul al XIII-lea după incendiul din anul 1231.

În cupola centrală, ca și la Sfinții Apostoli de la Constantinopol, este reprezentată Înălțarea. Participînd la estetica dominantă din ultima treime a veacului al XII-lea, meșterul care a decorat această cupolă a accentuat vehemența gesturilor apostolilor și a mișcărilor îngerilor prin mijloacc destul de superficiale, care se manifestă mai ales în agitația drapărilor redată prin falduri puternic subliniate. În jurul acestei teme bizantine, el a dispus pe spațiile dintre ferestre cele șapte Virtuți și cele nouă Fericiri care, în mare parte, par să execute pași de dans. Cutele veșmintelor lor desenează linii destul de seci, care izolează ca tot atîtea motive ornamentale principalele părți ale trupului fără acel simțămînt de unitate generală a figurii, nespus de viu la Monreale. S-ar putea afirma că artiștii greci, aflați departe de exigențele de la Constantinopol, sau ucenicii lor din partea locului, au cedat frenezici de a exploata procedeele lineare ce se bucurau pe atunci de mare vogă.

Cupola de vest înfățișează Pogorîrea Sfîntului Duh. Biserica se răspîndește «printre graiuri și seminții» figurate pe spațiile dintre goluri în loc să fie pe pandantivi, așa cum se obișnuia în Imperiul bizantin. Pe pandantivi s-au reprezentat îngeri, a căror lungime a trebuit să fie exagerată pentru a-i face să umple cadrul disponibil: această alungire era în spiritul gustului vremii. Tot în virtutea tendinței epocii spre grafism cutele veșmintelor apostolilor s-au stilizat în fîșii tăioase, și S. Bettini le-a comparat cu niște «curbe de nivel» care definesc relieful figurilor.

Pentru a satisface evlavia populară, în cupola brațului de nord s-au ilustrat scene din viața

sfîntului Ioan Evanghelistul, și în cupola brațului de sud s-au reprezentat sfinții Leonard, Nicolae, Clement și Vlasie.

Expresionismul dramatic și desenul impetuos al meșterului cupolei în care este înfățișată Înălțarea caracterizează și scenele Patimilor de pe bolta care desparte această cupolă de aceea de la vest: regăsim aici aceeași alungire a personajelor, aceeași vioiciune a atitudinilor.

O cu totul altă manieră era practicată de atelierul care a decorat bolta de la sud de cupola centrală *(il. 132)*. Vigorii nu lipsite de asprime și exuberanței li s-a preferat aici eleganța și fluiditatea liniei, limpezimea compoziției. Fundalul de stînci și de arhitecturi devine pretextul unor grațioase stilizări decorative. Îndrăgostit de efectele liniei, pictorul se complace în a repeta arcurile de cerc superioare ale nimburilor apostolilor sau bonetele locuitorilor Ierusalimului, fără a indica măcar partea de sus a chipurilor. La el grafismul epocii este disciplinat de dorința de euritmie și de grație, pe care o pune în evidență și zvelțețea personajelor.

PICTURA PROFANĂ

Pictura profană continuă să trateze marile teme tradiționale din repertoriul său, care erau menite să preaslăvească sub feluritele sale aspecte majestatea și puterea basileului, sau pur și simplu să alcătuiască un cadru agreabil ochilor săi. Isprăvile războinice sau cinegetice ale împăratului constituiau subiectele favorite. De asemenea el putea fi reprezentat în toată măreția lui, înconjurat de membrii familiei imperiale. Scenele din hipodrom aminteau spectacolele familiare unde împăratul apărea în toată puterea sa de « veșnic învingător ». În sfîrșit, peisajele răspundeau nevoii de destindere și de evaziune.

În palatul *Kenurghion*, construit de Vasile I, părțile superioare ale sălii festive cu plan bazilical erau decorate cu mozaicuri pe fond de aur, în

care împăratul primea ca omagiu din partea generalilor săi oraşele pe care armatele sale le cuceriseră. Pe tavan se desfăşurau campaniile sale victorioase, însoţite de trofee. Ţinînd seama de deosebirile inerente de tehnică, stilul acestor mozaicuri se înrudea fără îndoială cu acela al scenelor de bătălie din miniaturile care împodobesc culegerea de omilii ale sfîntului Grigore din Nazianz, executate tot pentru Vasile I şi păstrate în Biblioteca naţională de la Paris. Într-o încăpere învecinată, deasupra a două zone de flori, împăratul şi soţia sa, Evdochia, tronînd în veşmintele lor de ceremonie şi înconjuraţi de copiii lor care ţineau în mînă cărţi sfinte, erau înfăţişaţi ridicînd mîna în semn de adorare către marea cruce de aur care împodobea tavanul: o idee despre aceste mozaicuri ne putem face din portretele lui Vasile şi ale membrilor familiei sale, păstrate în aceeaşi culegere a predicilor sfîntului Grigore din Nazianz.

Manuel Comnenul a poruncit să se reprezinte în Palatul Blachernelor nu numai « faptele sale eroice şi tot ceea ce făcuse pentru binele romanilor», după cum se exprimă Nicetas Choniata, ci şi « războaiele din Antichitate ». În Marele Palat, mozaicurile arătau oraşele pe care el le recucerise de la turcii seldgiucizi.

Gustul pentru pictura istorică se pare că era atît de viu încît unul dintre miniştrii lui Manuel, nepotul său Alexe, a pus să se ilustreze pe pereţii palatului său « vitejiile sultanului din Iconium », lucru care nu a fost deloc apreciat de contemporanii săi.

Frescele din Sfîntul Dumitru de la Salonic ne-au păstrat două mărturii despre pictura istorică profană. Una înfăţişează masacrarea populaţiei refugiate în biserică ; cealaltă aminteşte intrarea în oraşul cuprins de flăcări a unui împărat aureolat. După părerea d-lui Sotiriou, evenimentele reprezentate ar fi cele care au însoţit jefuirea oraşului Salonic de către arabi, în 904, şi împăratul călare ar fi Leon al VI-lea cel Înţelept (886—912).

Pictura profană s-a răspîndit în Bulgaria, în Rusia, în Sicilia. Cîteva exemplare s-au păstrat la Palermo, în camera numită a lui Roger (Ruggero) al II-lea, în realitate amenajată la sfîrşitul domniei lui Wilhelm I, prin anii 1160, şi în palatul La Zisa (la începutul domniei lui Wilhelm al II-lea). Ele reprezintă, în peisaje cu arbori, animale şi vînători afrontaţi heraldic. Stilizarea foarte accentuată ne aminteşte mai degrabă de arta arabilor decît de aceea a bizantinilor, dar se ştie că arta profană este tocmai unul dintre domeniile în care s-au produs cele mai multe împrumuturi între cele două civilizaţii.

3. ICOANELE

După reinstaurarea imaginilor, cultul icoanelor care, pe durata crizei iconoclaste, nu încetase niciodată să fie celebrat în taină în case şi în mînăstiri, a putut să înflorească în deplină libertate. În cursul controverselor cu iconofobii se elaborase o doctrină care justifica venerarea imaginilor sfinte şi eficacitatea protecţiei pe care ele o acordau, chiar şi a miracolelor pe care le săvîrşeau. S-a pretins că ele conţineau o parte din « energia » divină. Ele deveniră un element al liturghiei. Cu prilejul celebrării sărbătorilor se expunea o icoană ilustrînd evenimentul comemorat, în scopul de a sublinia în ochii credincioşilor, cu toată forţa evidenţei, semnificaţia lor profundă. Numărul icoanelor a sporit deopotrivă şi în urma favorii crescînde de care se bucura cultul sfinţilor, atestată şi de înflorirea literaturii hagiografice. La Constantinopol, începînd cu Ioan Tzimiskes (969—976), o icoană a Maicii Domnului, protectoarea cetăţii, a fost purtată în fruntea intrărilor triumfale ale împăraţilor.

Stilul icoanelor a evoluat în general paralel cu acela al picturii murale şi al miniaturilor.

Rarele icoane din a doua jumătate a secolului al IX-lea şi din secolul al X-lea care au supravieţuit prezintă acel aspect sever pe care îl aflăm şi în mozaicurile din pronaosul Sfintei Sofia de la Constantinopol. Coloritul rămîne sobru.

În secolul al XI-lea s-a impus o manieră mai clasică, avînd ca trăsături dominante noblețea chipurilor, euritmia compozițiilor, simțul volumelor, gustul pentru culorile pure și strălucitoare, combinate în armonii fermecătoare, demnitatea atitudinilor, adesea inspirate, cînd este vorba de figuri în picioare, din statuile antice sprijinite pe un picior și cu celălalt îndoit *(il. 134)*. Unele par imitate după pictura monumentală; altele, dimpotrivă, se apropie de miniaturi.

Din această epocă au rămas pînă la noi de asemenea și cîteva frumoase icoane în mozaic, ca Fecioara Hodighitria a Patriarhiei de la Constantinopol (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, planșa 155) sau Hristos de la Berlin *(ibid.*, pl. 168*)*, și una și cealaltă de o măreție austeră.

Catedrala de la Trieste păstrează o imagine pictată pe mătase a patronului său, sfîntul Just, foarte probabil executată într-un atelier de la Constantinopol. Materialul din care este făcută această icoană a îngăduit să se accentueze finețea desenului și bogăția coloritului.

Secolul al XII-lea ne-a lăsat icoane impregnate de o frumusețe delicată și de o blîndă omenie. Creațiile atelierelor de la Constantinopol au fost atunci trimise la mari depărtări, și astfel se face că Rusia păstrează cîteva dintre cele mai pure capodopere ale acestei epoci, cum ar fi Fecioara din Vladimir *(il. 135)*, care fusese adusă la Kiev prin anii 1130 și pe care Andrei Bogoliubski a luat-o cu el, ca pe un simbol de protecție, în 1155, cînd s-a hotărît să se stabilească la Vladimir. De atunci ea începu să săvîrșească minuni, care îi aduseră o înaltă reputație. Ea a fost transferată în 1395 la Moscova, unde s-a bucurat de asemenea de o mare popularitate. Tipul Fecioarei Hodighitria, arătînd Pruncul fără să manifeste față de el vreo afecțiune, este înlocuit de Fecioara « Eleusa » (adică a Milei, în limba rusă numit Umilenie = a înduioșării), lipindu-și obrazul de cel al Fiului ei făgăduit jertfei. Privirea Mariei nu mai este ațintită asupra credinciosului, ci este absorbită într-o meditație tristă asupra vieții

lui Iisus. Pentru a spori încă şi mai mult acest simţământ de jale adîncă, pictorul i-a îndulcit trăsăturile chipului. O asemenea operă reflectă cu multă rezervă şi delicateţe suferinţele care copleşiseră Imperiul sub Comneni şi nevoia sporită a unei consolări divine.

Aceeaşi calitate de blîndeţe melancolică se întrezăreşte în privirea şi fizionomia capului de înger numit « cu păr auriu », aflat în muzeul rus de la Leningrad, care provine dintr-un Deisis şi în care persistă întreaga frumuseţe armonioasă a artei de la Constantinopol *(il. 133)*. El pare să fi fost executat într-unul dintre acele ateliere de artişti greci stabiliţi la Novgorod, despre care ne vorbesc textele. În acest oraş s-a format însă şi o şcoală de pictori ruşi de icoane care, după ce rămăseseră foarte apropiaţi de maniera bizantină la începutul secolului al XIII-lea, s-au îndepărtat treptat de ea în favoarea unei expresii cu aspect mai popular. Operele lor se caracterizează prin strălucirea coloritului, o anumită vioiciune a mişcărilor şi zveltetea personajelor.

În multe icoane bizantine din veacul al XII-lea, la fel ca şi în marea pictură, artiştii au făcut să predomine linia stilizată asupra redării volumului. Există piese în care eleganţa rafinată şi fluiditatea figurilor evocă absida de la Cefalù (Sotiriou, *Icônes du Sinaï*, fig. 54—56). Altele, fără îndoială ceva mai recente, dezvăluie proporţiile alungite, atitudinile frămîntate şi drapările cu falduri abundente, care amintesc de mozaicurile de la Monreale pînă şi prin revenirea la preocuparea de a reda mai sensibil prezenţa trupului dedesubtul veşmintelor *(il. 136)*. Aceasta este şi epoca în care apar, încă timid, în pictura de icoane ca şi în marea pictură, iscăliturile unor artişti: icoanele de la Sinai ne fac cunoscute numele zugravilor Stephanos şi Ioan.

4. MINIATURILE

Setea de erudiţie şi evlavia epocii Macedonenilor favorizară înflorirea artei manuscriselor ilustrate, religioase şi profane. Dacă judecăm după înrudirile de stil şi de iconografie, se pare că un anumit număr de pictori ar fi împodobit manuscrisele religioase şi, totodată, ar fi executat şi icoane.

Manuscrisul Grigore din Nazianz al lui Vasile I (Paris gr. 510)

Odată cu domnia lui Vasile I, în miniatură, ca şi în pictura murală se afirmă un stil original. Maniera practicată atunci în scriptoriul Marelui Palat contrastează, prin frumuseţea sa solemnă şi gravă, coloritul său somptuos şi căutarea unei spiritualităţi intense, cu prospeţimea spontană a miniaturilor paleocreştine. Folosirea fondurilor albastre şi a unor culori dense era unul dintre mijloacele care au contribuit cel mai adesea la producerea acestor efecte. Impresia de măreţie senină ce se desprinde din miniaturile epocii aminteşte de mozaicurile din absida Sfintei Sofia de la Constantinopol.

Culegerea ilustrată a omiliilor lui Grigore din Nazianz, executată după anul 880 şi înainte de 883 pentru Vasile I, este unul dintre cele mai strălucite exemple ale acestui stil. Hristos tronînd, portretele lui Vasile, al soţiei sale Evdochia şi ale celor doi fii au o amploare majestuoasă, îm-

prumutată de la subiectele similare ale picturii monumentale. Scenele din Vechiul și Noul Testament, episoadele din misiunea și martiriul apostolilor, din viețile sfinților Vasile și Grigore din Nazians, sau chiar din istoria bisericii în secolul al IV-lea dovedesc un viu simț al narațiunii, care își trage seva din modelele mai vechi, dar le retălmăcește foarte adesea cu un gust nou al demnității ceremonioase, adesea ușor pompoasă. Cerurile cu felurite nuanțe de albastru și de trandafiriu decurg din unul dintre prototipurile de tradiție romană pe care mișcarea umanistă a timpului le aduna în bibliotecile de la Constantinopol. Firescul atitudinilor, regularitatea trăsăturilor fizionomiilor, drapările sculpturale care se mulează pe rotunjimile trupurilor robuste, impresia de adîncime a spațiului dată de jocul culorilor denotă un meșteșug foarte sigur și, totodată, cunoașterea operelor antice. Cutele spațiate între ele delimitează mari suprafețe de culori deschise, fără să se înghesuie încă unele în altele cum o vor face mai tîrziu. Acest procedeu se regăsește, la fel ca și fețele late cu părul lins, la patriarhii de pe timpanul de nord al Sfintei Sofia. Mai multe scene, cum ar fi acelea din viața lui Iulian Apostatul, par inspirate din pictura istorică monumentală, ale cărei originale au dispărut.

Manuscrisul Cosmas Indicopleustes de la Vatican (Vat. mss. gr. 699)

Acest ideal de gravitate solemnă s-a impus, cu ceva mai puțină finețe și somptuozitate, în copia după *Topografia creștină* a lui Cosmas Indicopleustes, care a fost executată într-un scriptorium constantinopolitan în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al IX-lea. Unele miniaturi au fost fără îndoială reproduse după cele care ilustrau ediția originală din secolul al VI-lea, dar altele sînt creații ale secolului al IX-lea, sau constituie remanieri atît de profunde ale modelelor prototipului încît pot fi socotite opere noi. Multe au o măreție monumentală și prezintă o distribuție care presupune o influență

a picturii murale. În a Doua Venire, Hristos tronînd, « îngerii în ceruri », « oamenii pe pămînt », și « morții înviind de sub pămînt » (spre a relua textul inscripțiilor marginale) sînt suprapuși după o ierarhie comparabilă cu aceea care impune repartizarea decorului în bisericile contemporane.

Psaltirea greacă 139 din Biblioteca națională de la Paris

În prima jumătate a secolului al X-lea, arta miniaturii a participat din plin la mișcarea de întoarcere spre izvoarele antice care, începută încă din epoca iconoclastă și intensificată în a doua jumătate a secolului al IX-lea, a dat naștere acelui *Myriobiblion* al lui Fotie, la alcătuirea marilor enciclopedii ale lui Constantin al VII-lea Porfirogenetul, precum și la copierea unor numeroase texte ale autorilor antici. Însuși Constantin Porfirogenetul se îndeletnicea cu arta miniaturii.

Miniaturile Psaltirii grecești 139 din Biblioteca națională de la Paris, executate după cît se pare în cursul primei jumătăți a secolului al X-lea în scriptoriul imperial, reprezintă una dintre cele mai vestite mărturii ale acestei renașteri din vremea Macedonenilor *(il. 137)*. Scenele bucolice, cu animale, arbori și tufișuri, veșmintele și atitudinile personajelor, fundalurile de arhitecturi, figurile de dansatoare, episoadele războinice, numeroasele alegorii, procedeele de compoziție, simțul volumului și al spațiului, stilul plin de grație, noblețe și armonie, totul contribuie să ne dea aproape iluzia că ne aflăm dinaintea unor opere antice. Fără îndoială că miniaturiștii au avut la îndemînă miniaturile alexandrine sau romane, ele însele foarte apropiate de mozaicurile pavimentare și de picturile murale.

Rotulul lui Iosua (Vat. Palat. gr. 431)

Acestui curent de întoarcere la modelele antice îi aparține de asemenea rotulul lui Iosua de la Vatican *(il. 138)*, care a redat atît de bine maniera prototipurilor sale încît a provocat printre arheologi

cele mai mari incertitudini în legătură cu data lui. Unii au încercat să îl aşeze în secolul al V-lea sau al VI-lea, alţii în al VII-lea, sau chiar în jurul anului 700. Dl. Weitzmann a arătat că trebuie să fie vorba despre o operă executată sub Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913—959), poate în urma victoriilor repurtate de armatele imperiale asupra arabilor în nordul Siriei şi al Mesopotamiei. Folosirea tehnicii schiţei uşor colorate, în locul guaşei, ajunsă pe atunci tradiţională, accentuează aspectul elenistic al stilului. Vioiciunea naraţiunii, iuţeala desenului, varietatea atitudinilor, arhitecturile şi peisajele, alegoriile dau acestui manuscris o aparenţă antică.

« Theriaca » de Nicandru

Au fost ilustrate de asemenea textele profane antice într-o manieră sprintenă şi uşoară, care aminteşte totodată de pictura pitorească din epoca elenistico-romană şi de miniaturile pe papirusuri ale romanelor greceşti. Miniaturile din scrierea *Theriaca* a poetului Nicandru din Colophon (tratat compus în secolul al II-lea î.e.n. privitor la muşcăturile de şerpi şi leacurile care aduc vindecarea lor) păstrează prospeţimea idilelor pastorale îndrăgite de arta alexandrină *(il. 139)*. Stilizarea cutelor veşmintelor este totuşi o trăsătură cît se poate de bizantină. O dovadă suplimentară despre originea antică a acestei ilustrări există în asemănarea, subliniată de dl. Weitzmann, între miniatura care reprezintă şerpii ce se nasc din Sîngele Titanilor şi Giganţii din mozaicul aflat la Piazza Armerina (în Sicilia): miniaturistul bizantin a avut aici ca model o Gigantomahie care putea să se inspire dintr-un prototip al picturii romane din secolul al III-lea e.n. şi chiar mai îndepărtat, din Pergam.

Evangheliі în stil clasic

În a doua jumătate a secolului al X-lea, datorită contactului cu operele Antichităţii, s-a constituit un stil cu adevărat clasic, mult mai original decît acela al miniaturilor pre-

cedente, deoarece în afară de pitorescul anecdotic el a regăsit simțul unei frumuseți nobile și elegante, pe care a pus-o în slujba expresiei spiritualității creștine. Acest stil apare în portretele lui Hristos, Fecioarei, evengheliștilor, sfinților și proorocilor. Printre cele mai frumoase exemplare ale acestei categorii, vom reține Evanghelia greacă nr. 70 din Biblioteca națională de la Paris, copiată în anul 964 sub Nichifor Focas, și evangheliarul 204 de la Sinai, în care figurile în picioare se desprind pe fondul de aur a cărui puritate nu este alterată de nici un element de peisaj. Sobrietatea mai mare a coloritului conferă acestor portrete un aspect mai clasic. Busturile celor doisprezece prooroci minori, înscrise în medalioane pe două pagini ale manuscrisului lui Theodoret de la Torino, amintesc de portretele din pictura antică și, în același timp, vestesc sfinții de la Daphni prin amestecul lor de expresie energică și de frumusețe armonioasă *(il. 140)*.

Mult mai adesea îi găsim pe evangheliști șezînd, scriind sau meditînd, după tradiția portretelor de autori antici, ele însele inspirate după statuile filozofilor șezînd. Deseori fundalurile sînt ocupate de motive arhitecturale, mai mult sau mai puțin dezvoltate, și ele de origine antică.

Menologul lui Vasile al II-lea

Chiar la Constantinopol, în vremea lui Vasile al II-lea (976—1025), sub influența acestui soldat aspru și a călugărilor pe care îi prețuia, s-a constituit un stil mai sever. Avem o mărturie foarte reprezentativă în Menologul (culegere de notițe biografice asupra sfinților clasați în ordinea calendarului bisericesc) care a fost executat pentru împărat pe la 985. Acest manuscris cuprinde notițele din primul semestru, din septembrie pînă în februarie. Fiecare pagină este ilustrată cu o miniatură care ocupă mai puțin din jumătatea ei. În total sînt patru sute treizeci de miniaturi. Pe marginea fiecăreia se citește numele unui artist, desigur al miniaturistului mai

degrabă decît al autorului panoului de pictură monumentală din care se va fi inspirat miniaturistul. Numărul acestor artişti se ridică la opt şi ei se numeau Pantaleone, Nestor, Mihail cel Tînăr, Gheorghe, Simeon, Mina, Mihail din Blacherne şi Simeon din Blacherne. Cum spaţiul rezervat miniaturilor este destul de întins şi cum ele nu cuprind adesea decît cîteva personaje sau chiar numai figura sfîntului comemorat, un loc important a fost lăsat munţilor şi fundalurilor de arhitecturi joase şi întinse, cuprinzînd adesea un portic sau un zid lung ce leagă două corpuri laterale, după o formulă care derivă din decorurile teatrului antic. Prezenţa unor atlanţi la unele porticuri arată de asemenea ceea ce acest manuscris poate datora artei păgîne. Pictorii au folosit în mai multe rînduri procedeul — utilizat cu atîta succes în marea pictură murală din secolul al XII-lea — care constă în a înscrie figurile în accidentele de teren care le subliniază mişcările. De asemenea miniaturiştii au reprezentat bisericile vestite unde se cinstea memoria anumitor sfinţi. Scenele înfăţişînd martiriul sau tăierea capului unor sfinţi sînt tratate cu vioiciune. Victimele au siluete alungite pentru a mobila fundalul şi par lipsite de greutate. În reprezentările supliciilor, o imaginaţie artistică destul de crudă s-a lăsat pradă ispitelor genului. Dar există de asemenea miniaturi de un calm hieratic, cum sînt cele care îi arată pe sfinţii în rugăciune sau pe Hristos citind textul lui Isaia în mijlocul iudeilor *(il. 141)*.

Psaltirea lui Vasile al II-lea din Biblioteca San Marco de la Veneţia

Acelaşi stil auster inspiră şi cele două miniaturi, pe întreaga pagină, de la începutul Psaltirii aflate în biblioteca San Marco şi executate pentru Vasile al II-lea după victoriile sale hotărîtoare din 1017 asupra bulgarilor. Sobrietatea mijloacelor folosite dau o expresie de robustă măreţie imaginii triumfale în care împăratul, redat într-o atitudine de

aspră cutezanță, este înconjurat de Hristos și de arhanghelul Gavriil care îl încoronează, de Mihail care îi susține lancea, de busturile celor șase sfinți militari, a căror protecție i-a înlesnit izbînda, și de opt ostateci bulgari prosternați la picioarele lui (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. XI). Pe pagina următoare, scenele din viața lui David, de la « ungerea » sa pînă la căință, sînt tratate cu același gust pentru narațiunea vie ca și majoritatea episoadelor din menolog. Regăsim aici aceeași utilizare a arhitecturilor și a fundalurilor de coline sau de munți (D. Talbot Rice, *op. cit.*, pl. 127).

Manuscrise de format mic

Pentru a răspunde exigențelor unor amatori rafinați, al căror număr sporea mereu, atelierele au produs manuscrise de format mic — mai ales evanghelii și culegeri de predici — împodobite cu scene minuscule, ale căror figuri sînt alungite, uneori subțiratice și plăpînde, desenate cu o mînă rapidă și precisă. Coloritul a devenit mai nuanțat. Miniatura încetă să mai fie înainte de toate o ilustrație, pentru a deveni o ornamentație. Fiecare pagină trebuia să contribuie la delectarea cititorului. Caligrafia elegantă, cu litere cel mai adesea de aur, își împletea efectele cu acelea scoase din inițialele cu figuri, din chenarele somptuoase și din repartiția decorativă asemenea aceleia din tabelele de concordanță, în care florile și animalele reale sau fantastice, chiar și personajele umane, însuflețesc cu o viață feerică bogate motive arhitecturale sau geometrice. În coloritul intens al acestor miniaturi se relevă înrîurirea pe care emailurile contemporane, precum și țesăturile au exercitat-o asupra rafinamentului compozițiilor decorative. Bizanțul și-a creat astfel un stil propriu în miniatura ornamentală, foarte îndepărtat de modelele antice și care era mult îndatorat tradiției artelor somptuare din Orient. Acest stil, care își făcuse apariția încă de la începutul secolului al XI-lea, a înflorit în anii 1040 și următorii, atunci cînd

clientela căruia i se adresa s-a instalat la putere ca urmare a triumfului nobilimii civile. El este cît se poate de bine reprezentat în Biblioteca națională de la Paris prin Evangheliile grecești nr. 64 și nr. 74, realizate de meșteri înzestrați cu o mare iscusință și un gust delicat.

Manuscrisul Sfîntului Ioan Gură de Aur al lui Nichifor al III-lea Botaniatul

Acestui stil îi aparține de asemenea culegerea de omilii ale lui Ioan Gură de Aur, începută pentru Mihail al VII-lea Ducas (1071—1078) și terminată pentru urmașul său, Nichifor al III-lea Botaniatul (1078—1081). Figura lui Ioan Gură de Aur este impregnată de acel ideal de eleganță ascetică ce avea să domine de acum înainte în reprezentările Sfîntului. Capul arhanghelului Mihail, de o frumusețe blîndă și pură, prevestește îngerii de la Sant'Angelo in Formis *(il. 143-bis)*.

Miniaturi din secolul al XII-lea

La începutul secolului al XII-lea, gustul pentru narațiune care, în pictura monumentală, favorizase dezvoltarea ciclului evanghelic, și-a dat frîu liber și în arta miniaturii. Acestui gust i se datoresc opere de un stil viguros în care personajele și-au pierdut înfățișarea plăpîndă din secolul al XI-lea, dar ne fac să ne gîndim la niște păpuși mici. În Psaltirea greacă nr. 1927 de la Vatican, ilustrarea narativă a psalmilor, pînă atunci rezervată marginilor, trece în fruntea poemelor, astfel încît să poată căpăta mai multă însemnătate.

Omiliile lui Iacov din Kokkinobaphos

Imaginația narativă va fi încă și mai bine folosită ceva mai tîrziu în abundenta ilustrare a celor șase omilii pe care călugărul Iacov din mînăstirea Kokkinobaphos (în Bithynia, lîngă Brussa) le-a compus pentru sărbătorile

Fecioarei, luînd ca punct de pornire Protoevanghelia lui Iacov şi legendele despre viaţa Maicii Domnului. Textul şi ilustrarea purced dintr-o aceeaşi formă de spirit cu coloratură populară. Există două manuscrise pictate ale acestei culegeri, unul în Biblioteca naţională de la Paris (gr. 1208) şi celălalt la Vatican (gr. 1162). Miniaturile lor se aseamănă îndeaproape, fără să fie absolut identice. Manuscrisul de la Vatican este mai îngrijit executat. Fără îndoială miniaturistul se va fi slujit de numeroasele modele pe care i le furniza ilustrarea Vechiului şi Noului Testament, sau a scrierilor apocrife, dar nu s-a sfiit să născocească şi forme noi. Este unul dintre aceia care au luat parte la profunda reîmprospătare a stilului miniaturii, la care a fost martor începutul secolului al XII-lea. Cu multă iscusinţă şi forţă în execuţie, el a exprimat calităţi de prospeţime şi de duioşie, de acuitate a observaţiei şi de simţ al pitorescului. A ştiut să dea compoziţiilor sale savoare şi un farmec mai puţin naiv decît pare la o primă vedere. În peisaje *(il. 142)*, care ocupă adesea întreaga miniatură, imaginaţia sa vizionară îl împinge să stilizeze într-un chip foarte ornamental elementele preluate din contemplarea spectacolelor oferite de natură şi introduce în ele, cu multă artă, scenele figurative datorate modelelor de care s-a slujit. Această plenitudine a fundalurilor ne îndeamnă să ne gîndim la Gauguin. Miniaturistul înzestrează cu multă fervoare delicată reprezentările episoadelor din Viaţa Fecioarei. Totodată, el este omul secolului al XII-lea prin predilecţia sa faţă de vioiciunea mişcărilor şi elanul drapărilor, care vestesc pictura murală din anii 1160 şi următorii. Importanţa pe care o acordă liniei în redarea cutelor veşmintelor prefigurează de asemenea cursul pe care îl va lua ulterior arta secolului al XII-lea. Şi mai ştie să împartă grupurile în aşa fel încît să producă efecte de ansamblu. Iubeşte coloritul intens: tonurile albastre şi roşii domină, fiind urmate de cele violete şi cafenii.

Evoluția miniaturii în veacul al XII-lea

În cursul veacului al XII-lea, la fel ca și în pictura monumentală, execuția devine din ce în ce mai lineară, multiplicînd cutele, tratînd ca bucăți izolate diferitele părți ale trupului, redînd cu minuție pletele și bărbile. S-au căutat expresiile energice și încordate, atitudinile însuflețite și chiar patetice, mișcările impetuoase *(il. 143)*. Dar, în ansamblu, atunci a avut loc o netă degradare a stilului.

Miniaturi armene

Arta miniaturii a rămas foarte vie în Armenia, pînă la cucerirea țării de către seldgiucizi, între anii 1063 și 1071. Ea a renăscut la sfîrșitul secolului al XII-lea, cînd o bună parte a teritoriului a fost din nou eliberată. În acest răstimp ea înflorise printre refugiații armeni din Cilicia. Miniaturiștii care au împodobit aceste manuscrise s-au îndepărtat de hieratismul și de caracterul transcendent al modelelor lor bizantine și le-au adaptat cu o vigoare plină de sevă. Printre principalele mărturii ale acestei arte vom reține Evanghelia dăruită de regina Mlke, soția regelui Ardzruni, mînăstirii Varag, în anul 902 (sau 862) și Evanghelia din Etșmiadzin, executat în anul 989.

5. SCULPTURA

Ronde-bosse Sub Macedoneni şi sub Comneni, marea artă statuară pusă, de fapt, exclusiv în slujba împăraţilor continuă să alunece pe calea decăderii, pe care pornise încă din epoca paleocreştină, fără să dispară totuşi cu desăvîrşire. După mărturia textelor, Vasile I ar fi trimis la topit statuia de bronz a lui Solomon pe care Iustinian o aşezase în hipodrom şi din metalul astfel recuperat ar fi pus să i se facă propria sa efigie, pe care ar fi aşezat-o la temelia Noii sale Biserici. Mult mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului al XII-lea, Andronic I şi-ar fi ridicat şi el propria statuie de bronz în vîrful unei coloane.

În Muzeul arheologic de la Istanbul se păstrează o ciudată statuie în ronde-bosse, ceva mai mică decît mărimea naturală, a unui acrobat, îmbrăcat cu „slip", făcînd tumbe deasupra a patru colonete care, prin stilul capitelurilor, permit datarea în secolul al XII-lea *(il. 144)*. Această operă ilustrează favoarea, atestată de texte, de care se bucurau jocurile şi spectacolele oferite de atleţi, saltimbanci şi dresori de animale, în capitala Imperiului.

Reliefuri Relieful a cunoscut o recrudescenţă de prefe-
 rinţă sub acţiunea tendinţelor clasicizante, cărora

li s-a datorat de asemenea înaltul grad de calitate atins în vremea aceea de fildeşuri. S-a recurs deseori la această tehnică pentru a-l reprezenta pe împărat în picioare, într-o atitudine de majestuoasă nepăsare, îmbrăcat cu *loros:* eşarfă lată bătută în pietre preţioase. În Muzeul de la Istanbul se păstrează una dintre aceste plăci care, prin firescul atitudinii şi amploarea vie a redării veşmîntului, aparţine epocii de apogeu pe care îl atinge şcoala de sculptură de la Constantinopol pe la mijlocul secolului al XI-lea *(il. 145).* Tratarea mîinii drepte aduse în faţa pieptului dovedeşte că artistul observase cu atenţie modelul viu. În cursul secolului al XII-lea, factura tinde să redevină mai aspră, aşa cum o arată rondelele cu figuri de împăraţi din Campiello Angaran de la Veneţia şi din colecţiile Dumbarton Oaks, sau chiar relieful cu apoteoza lui Alexandru încastrat pe faţada nord a Sfîntului Marcu.

De asemenea au fost dăltuite în piatră subiecte religioase, ca Bunavestire, Naşterea, Botezul, Învierea, Deisis şi imagini ale Maicii Domnului, arhanghelilor şi sfinţilor, adevărate icoane sculptate.

Unul dintre cele mai vechi reliefuri a reapărut, în cursul ultimului război, cu prilejul distrugerii cimitirului evreiesc de la Salonic, în 1943—1944, dintr-un mormînt în care fusese încastrat. Stilul său permite să fie situat în jurul anului 900. Este vorba despre o icoană de cult, care a aparţinut mînăstirii Hosios David şi îl reprezintă pe sfîntul patron al acesteia în atitudine de orant. Se pare că, de cealaltă parte a mesei altarului, pe peretele bemei, i-ar fi corespuns o icoană de piatră a Fecioarei în atitudine de orantă, păstrată astăzi în Muzeul bizantin de la Atena şi care pare să fi ieşit din acelaşi atelier. Sub influenţa emailurilor care, în aceeaşi epocă, au cunoscut o mare vogă, s-a folosit o tehnică prefigurînd aceea a sculpturii în *champlevé.* Fondul din jurul celor două figuri a fost scobit şi urma să fie umplut cu o pastă colorată, făcută dintr-un amestec de ceară şi de praf de marmură. Adînciturile din veşmînt fuseseră

umplute cu aceeaşi materie, iar cele care nu erau destul de adînci au fost acoperite cu un strat gros de culoare. La o lespede somptuoasă din muzeul de la Istanbul, înfăţişînd-o pe sfînta Evdochia, s-a utilizat fildeş şi os pentru părţile neacoperite ale mîinilor şi obrazului, iar pietre colorate au fost încrustate pentru a figura gemele care împodobeau coroana şi veşmîntul *(il. 146)*.

Printre numeroasele icoane de piatră ale Fecioarei, una dintre cele mai frumoase a fost sculptată pentru biserica Sfîntul Gheorghe din palatul Mangana, pe care Constantin Monomahul a zidit-o între anii 1048 şi 1054 *(il. 147)*. Ca şi la icoana mai veche a Fecioarei, găsită la Salonic şi păstrată în muzeul bizantin de la Atena, mîna dreaptă şi desigur şi stînga, astăzi pierdută, erau străpunse de un orificiu din care, cu prilejul anumitor sărbători, ţîşnea aghiazma care se spune că săvîrşea minuni. Această operă este una dintre cele mai pur clasice din arta bizantină şi arată ce măiestrie puteau atinge sculptorii care, pe la mijlocul secolului al XI-lea, lucrau pentru clientela rafinată din mediul aristocraţiei civile. Artistul regăseşte aici o parte din secretele reliefului şcolii lui Fidias şi, graţie unei facturi concentrate, modelează formele trupului şi ale veşmîntului într-un strat subţire de materie şi cu o sobrietate de expresie viguros sugestivă. Faldurile au fost puternic stilizate, dar fără a dăuna expresiei de viaţă. Ele învăluie figura într-o eleganţă senină şi îi conferă în acelaşi timp amploare şi echilibru. O imperceptibilă mişcare vine din contrapostul în care stă personajul, inspirat din statuile Greciei clasice, cu greutatea sprijinită pe un picior, celălalt fiind îndoit. Antebraţul drept se îndepărtează de umăr mai mult decît cel stîng, evitîndu-se astfel o simetrie prea strictă, dar frontalitatea menţine o foarte marcată noblеţe de atitudine.

Acest tip a fost tratat pe o placă de la Salonic cu o artă mai liberă şi mai puţin atentă la efectele decorative *(il. 148)*. O atitudine mai destinsă, un modelaj mai accentuat, cute mai spaţiate

între ele şi mai lungi fac ca opera să se apropie mai mult de statuile antice, derivate din modelul Afroditei de la Neapole-Fréjus (la Luvru, sfîrşitul secolului al V-lea î.e.n.), care au slujit adeseori la decorarea fîntînilor, ca şi multe dintre Fecioarele bizantine pe care le studiem aici.

În secolul al XII-lea, slăbirea simţului plastic şi tendinţa crescîndă către jocurile de suprafeţe şi de linii, ale căror efecte le-am relevat în marea pictură şi în miniatură, au dus în sculptură, unde s-a menţinut gustul reliefului destul de plat, la uscăciune şi uneori la manierism: vom cita ca exemple placa înfăţişînd doi sfinţi tineri (Cosma şi Damian?), încastrată în zidul Capelei Fecioarei Nicopeia din biserica San Marco de la Veneţia, precum şi Fecioara orantă şi arhanghelul Mihail din muzeul de la Berlin, provenind fără îndoială din biserica Maicii Domnului Peribleptos de la Constantinopol şi care ar dovedi apariţia acestui stil încă de la sfîrşitul secolului al XI-lea.

Ştiinţa modelajului delicat, care fusese regăsită în secolul al XI-lea, s-a pierdut, însă la capătul evoluţiei, prin anul 1200, s-au mai executat opere de o frumoasă ţinută, care îmbinau severitatea generală a liniei şi a volumului cu eleganţa detaliului, printr-un fenomen analog cu acela ce se produsese în pictură cam în acelaşi timp. Din această vreme trebuie să dateze sfîntul Dumitru tronînd, pe care veneţienii l-au adus cu ei de la Constantinopol, împreună cu multe alte opere, după cucerirea oraşului în 1204 şi pe care l-au montat pe faţada de vest a Sfîntului Marcu *(il. 149)*. Sfîntul Gheorghe din vecinătatea lui este o imitaţie veneţiană, cu forme mai molatice şi mai complicate.

Gustul care exista pe atunci pentru relief a dus la tratarea în această tehnică a subiectelor profane slujind la decorarea palatelor şi a fîntînilor. Într-o societate în care isprăvile războinice şi cinegetice însemnau o probă de valoare, cu care împăraţii şi membrii aristocraţiei se făleau, erau reprezentate cu plăcere luptele lui Dighenis Akritas, sau ale altor eroi pentru noi anonimi,

împotriva fiarelor sălbatice sau a monștrilor *(il. 152)*, precum și faptele vitejești ale lui Heracles, ajunse din nou la modă desigur printr-o ediție ilustrată a vreunui poem epic din Antichitatea greacă, astăzi dispărut. Una dintre aceste plăci importate în Veneția și încastrate în fațada Sfîntului Marcu *(il. 150)* a dat loc ea însăși unei imitații locale, care îl reprezintă pe Heracles cu cerboaica din Ceryneea și cu hidra din Lerna.

Panouri de parapet

Obiceiul căpătat încă din epoca iconoclastă de a se inspira, în ce privește panourile de parapet ale altarului, din decorul țesăturilor orientale se generaliză sub influența Constantinopolului unde, în artele somptuare, atelierele Marelui Palat foloseau din belșug motive de origine arabă, care, adesea, erau mult mai vechi, aparținînd sasanizilor. Această manieră orientalizantă s-a bucurat de mare trecere la Atena, unde se găsesc numeroase plăci de marmură pentelică în acest stil. Subiectele, tratate cu mai multă sau mai puțină libertate de adaptare, aparțin artei animaliere din Orientul Apropiat: vulturi ținînd în gheare iepuri, grifoni, sfincși, sirene, lei atacînd cerbi ori tauri, sau chiar lei înfruntîndu-se de o parte și de alta a Arborelui vieții *(il. 151)*, patrupede și păsări suprapuse și sfîșiindu-se între ele. Imitarea țesăturilor impunea uneori tratarea coamelor în lungi șuvițe stilizate cu extremitățile curbate și dispuse simetric. Din același motiv, blana animalelor sau penele păsărilor sînt redate prin incizii sau prin scobituri asemănătoare cu punctele de broderie *(il. 153, 154)*. Se întîmplă uneori ca sculptorul să copieze cu mai multă sau mai puțină dibăcie și fidelitate, pe marginea plăcii, semnele cufice ale modelelor sale arabe.

Tot după exemplul țesăturilor cu galoane au conceput sculptorii și ideea crucilor făcute din împletituri și încadrate, la bază, de păuni sau de acvile înscrise în medalioane *(il. 155, 156)*.

În secolul al XI-lea, gustul pentru ornamentaţia rafinată, care a dat efecte atît de izbutite în miniaturi, s-a făcut simţit şi în sculptură în dispoziţia totodată mai elegantă şi mai complexă a motivelor şi în grija mai mare faţă de execuţie. Ca şi manuscrisele, aceste plăci au operat fuziunea într-un stil original, specific bizantin, a unor elemente izvorîte din tradiţia paleocreştină şi a unei sintaxe decorative împrumutate de la artele Orientului. Panoul de parapet de la Torcello *(il. 157)*, cu vechea temă a păunilor faţă în faţă bînd dintr-un caliciu pe un fundal de vrejuri, vădeşte o netă înrudire de spirit cu chenarele evangheliilor contemporane. Rozetele ancadramentului amintesc de cele de pe casetele de fildeş.

Alte panouri se apropie şi mai mult de sculptura paleocreştină, nu numai prin folosirea temelor simbolice, ci şi prin stilul lor. Pe faţada nord a Sfîntului Marcu a fost încastrată o placă în care, între doi curmali încărcaţi de roade şi flancaţi la rădăcină de coşuri pline de fructe, spre a evoca Raiul, două grupuri de şase oi, desemnate printr-o inscripţie ca fiind cei doisprezece apostoli, încadrează tronul Etimasiei, care poartă Evanghelia şi crucea încununată de un medalion în care se înscrie mielul. Execuţia este puţin cam aspră (Demus, *The church of San Marco*, fig. 60).

Sarcofage

Sub efectul acestei mişcări de reîntoarcere la modelele paleocreştine s-a produs de asemenea o anume renaştere a artei sarcofagului. Dar, în locul personajelor înfăţişate pe vechile recipiente funerare, s-au folosit motivele utilizate odinioară pe panourile de parapet (care fuseseră ele însele înlocuite prin reprezentări animaliere): cruci, rozete, frunzişuri, pini, peşti, în ansamblu simboluri ale operei de mîntuire şi ale făgăduinţelor raiului. Un sarcofag de acest gen a fost trimis de la Constantinopol la Kiev pentru cneazul Iaroslav (1019—1054). Exemplare asemănătoare s-au găsit şi la Salonic.

Armenia și Georgia

În Armenia și în Georgia, sculptura de pe fațadele bisericilor a continuat să meargă pe căile destul de independente pe care se îndrepta încă din epoca paleocreștină grație arhitecturii în piatră. Aflăm mereu aceeași sinteză originală de elemente bizantine și orientale. În biserica Sfintei Cruci, construită de regele Gagik între anii 915 și 921 în insula Ahtamar, pe lacul Van, s-a păstrat cel mai important ansamblu din acea epocă. Sculpturile îmbracă fațadele în frize suprapuse pe aproape toată înălțimea lor. La baza conului acoperișului, în partea de sus a zidurilor și puțin mai jos, pe pereți, se desfășoară trei frize, cuprinzînd animale (lei, gazele, cerbi, iepuri) și cîteva figuri omenești. Subiectele de pe friza de jos se înscriu între buclele unui vrej încărcat cu ciorchini de struguri. Alte vrejuri se arcuiesc deasupra ferestrelor. În mijlocul fiecărui fronton se desprinde un evanghelist în picioare. Mai jos urmează capete de animale în relief, plăci împodobite cu cruci și busturi înscrise în medalioane. În sfîrșit, deasupra soclului, de care le separă crengi împletite de rodii, se află personaje de statură înaltă printre care se strecoară cîteva animale. La vest, de o parte și de alta a ușii centrale, au fost reprezentați Hristos făcînd gestul binecuvîntării și ținînd Evanghelia pe care stă scris: «Eu sînt Lumina lumii», și regele Gagik care îi oferă biserica. Dedesubtul ferestrei, doi îngeri țin un medalion în care se înscrie crucea, căreia îi era consacrată biserica. Iconografia este conformă cu datinele grecești: la vest se arată sub patronajul cui se afla biserica și nu ne putem împiedica să facem o apropiere între acest grup sculptat și mozaicul de deasupra ușii imperiale din Sfînta Sofia. La est au fost ilustrate marile etape ale istoriei creștinismului din punctul de vedere al Armeniei. Facerea lumii este evocată în interiorul unui medalion, prin imaginea lui Adam care, așa cum grăiește și inscripția, «dă nume animalelor și fiarelor sălbatice», figurate dedesubt. S-au reprezentat de

asemenea sfinții care constituiau cu precădere obiectul evlaviei locale.

Fațadele nord și sud poartă subiecte din Vechiul Testament, familiare artei paleocreștine, cărora li se adaugă și unii sfinți veneraţi cu precădere în Armenia *(il. 100)*.

S-au relevat în aceste sculpturi de la Ahtamar numeroase urme ale influenței artei sasanide, care s-a exercitat îndeosebi prin intermediul talerelor de argint și al țesăturilor: costumele bogat brodate ale prinților, păsările cu gîtul prins în panglici, rozetele de pe trupul unui grifon, monstrul lui Iona asemănător cu un cal de mare de la Tak-i-Bostan. Spiritul decorativ biruie sentimentul volumului în aceste figuri lipsite de relief, care par lipite pe fundalul zidului la care se articulează printr-o muchie dreaptă. Detaliile interioare sînt desenate prin incizii fără relief, ca și cînd pietrarul ar fi vrut să rămînă foarte aproape de modelele pe care i le ofereau țesăturile și miniaturile.

În alte părți, dimpotrivă, se întîlnesc volume bine detașate la figurile ctitorilor săpate în relief adînc și uneori chiar în ronde-bosse. Așa este regele Gagik la Sfîntul Gheorghe de la Ani și la Hanghbat Sembat și Gurgen (în 991).

În sculptura ornamentală din Armenia, împletiturile în combinațiile cele mai variate capătă o importanță primordială. Ele încadrează ferestrele, împodobesc capitelurile colonetelor, acoperă pietrele de mormînt în jurul crucilor, năpădindu-le chiar și brațele. O influență comună a țesăturilor înrudește aceste monumente cu sculpturile contemporane de la Constantinopol și din Grecia.

Vladimir-Suzdal O estetică eminamente decorativă, de un spirit analog cu aceea din insula Ahtamar, predomină în ansamblurile, mult mai aerate, de figuri umane, de animale reale sau teratologice și de plante, cel mai adesea în relief plat, care acoperă părțile înalte ale mai multor biserici din Vladimir-Suzdal. Citățm ca principale exemple biserica Pokrovului

(a Fecioarei-Ocrotitoare), pe rîul Nerli, şi, mai ales, Sfîntul Dumitru de la Vladimir. La Sfîntul Gheorghe de la Iuriev-Polski, decorul redevine mai îmbelşugat şi aminteşte mai mult de Ahtamar. Dealtfel această artă, care a căpătat aspecte specifice în Rusia, a primit impulsul din Armenia şi din Georgia.

6. ARTELE SOMPTUARE

Epoca Macedonenilor şi a primilor Comneni este aceea în care, într-un imperiu aflat în culmea prestigiului său şi dispunînd de resurse considerabile, feluritele tehnici ale artelor somptuare au atins deplina lor înflorire. Nu există civilizaţie care să fi folosit vreodată mai multe materii preţioase: fildeş, aur, argint, bronz, email, nestemate, perle, ţesături de mătase şi de lînă au fost chemate să satisfacă dorinţa nemăsurată de lux şi s-au combinat nu o dată într-o aceeaşi lucrare. Cronicarii bizantini ne-au păstrat amintirea splendorii pe care împăraţii o desfăşoarau în decorarea palatelor lor şi în fastul ceremoniilor. Biserica nu era mai puţin doritoare de a aduce Atotoputerniciei lui Dumnezeu omagiul care i se cuvenea şi de a-i afirma superioritatea asupra rivalelor sale prin etalarea unui fast pe care nimeni în altă parte nu-l putea egala. Împăraţii ţineau să-şi arate pioşenia prin daruri de mare preţ oferite sanctuarelor şi mînăstirilor cu prilejul încoronării sau al sărbătorilor mari. Produsele atelierelor bizantine au fost foarte căutate — şi uneori imitate — atît în Occidentul latin cît şi în Orientul slav. Împăraţii dăruiau aceste obiecte stăpînitorilor sau prelaţilor pe care doreau să-i măgulească sau să-i impresioneze. Bizantinii înşişi importau din străinătate nu numai materii preţioase, ci şi obiecte prelucrate: mătăsuri şi porţelanuri din

China, țesături persane, giuvaeruri și pietre prețioase din India, stofe din țările arabe.

Artele somptuare au căpătat în vremea aceea un asemenea avînt și au pecetluit atît de adînc sensibilitatea epocii, încît au influențat, așa cum am văzut, miniatura și sculptura.

FILDEȘURILE

Fildeșurile au fost prelucrate într-un număr impresionant. Spre deosebire de epoca paleocreștină, subiectele religioase au dobîndit primul loc, așa cum era și firesc într-un Imperiu profund creștinat și foarte îndepărtat de antecedentele sale păgîne. Numeroase dintre piesele care au ajuns pînă la noi erau adevărate icoane portative.

A doua jumătate a secolului al IX-lea și începutul secolului al X-lea

Fildeșurile din a doua jumătate a secolului al IX-lea și din primele decenii ale celui de-al X-lea au acea severitate, uneori ușor stîngace, care caracterizează mozaicurile și miniaturile timpului. Prin stilul său, încoronarea lui Leon al VI-lea *(il. 158)* amintește de luneta ușii imperiale din Sfînta Sofia, unde același *basileus* stă prosternat la picioarele lui Hristos *(il. 107)*. Prezența Fecioarei și a arhanghelului Gavril în ambele opere stabilește între ele o legătură suplimentară de ordin iconografic și răspunde fără îndoială unui același fel de evlavie.

Secolul al X-lea

În cursul secolului al X-lea, o grijă sporită față de perfecțiunea formei, care se întemeia pe modelele oferite de mișcarea de reîntoarcere spre antichitate, a dat naștere unui stil care, păstrînd în același timp ceva din rigoarea puțin cam aspră a epocii precedente, țintea mai mult spre eleganța figurilor, noblețea atitudinilor și aranjamentul

armonios al drapărilor, care începea să fie pîndit de primejdia complicaţiilor.

Tripticul, aflat pe vremuri în colecţia Harbaville de la Arras şi achiziţionat de muzeul Luvru în 1891, este una dintre cele mai desăvîrşite reuşite ale atelierelor curţii imperiale, unde a înflorit acest stil. Extinderea cultului sfinţilor a dus, pe obiectele de acest tip, la înfăţişarea în jurul tradiţionalului Deisis, care ocupă partea de sus a panoului central, a unei întregi cohorte de sfinţi, cărora ctitorul dorea să le cîştige protecţia.

Cu această operă se aseamănă un triptic din Palazzo Venezia de la Roma, de o eleganţă mai puţin afirmată şi prin urmare aparţinînd unei date poate mai îndepărtate din cursul secolului al X-lea (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 98-99).

Aceluiaşi curent îi aparţine panoul din Cabinetul de Medalii (Paris), în care Hristos încoronează pe un împărat cu numele de Romanos şi pe soţia sa Evdochia *(il. 160)*, fără îndoială Roman al II-lea (959—963) şi prima sa soţie, Bertha de Provenţa, care luase numele grec de Evdochia. Anumiţi savanţi au preferat să îl recunoască pe Roman al IV-lea Diogene (1068—1071) şi pe soţia acestuia, Evdochia Macrembolitissa, nepoata patriarhului Mihail Cerulariul şi văduva lui Constantin al X-lea Ducas (1059—1067). Acestora însă li s-a putut aduce argumentul că obiectul fusese imitat mai înainte pe o plachetă, tot de fildeş, din muzeul Cluny şi pe un medalion de plumb din Muzeul naţional finlandez, care îl reprezentau în ambele cazuri pe împăratul Germaniei, Otto al II-lea (973—983), şi pe soţia lui, principesa bizantină Teophano. În sfîrşit, prin stilul său de o eleganţă încă uşor reţinută şi în care persistă în chipuri un rest de severitate, fildeşul cu Roman şi Evdochia se situează mai degrabă pe la mijlocul secolului al X-lea decît în veacul al XI-lea.

Redeşteptarea curiozităţii inteligente şi sensibile faţă de Antichitatea greacă, ce a avut loc în secolul al X-lea, a dus, în domeniul producţiei de casete de fildeş, la decorarea lor cu scene mitologice,

printre care episoadele legendei lui Heracles ocupă un loc însemnat. În ele se amestecă uneori subiecte biblice, luate mai ales din ilustrarea Rotulului lui Iosua. Izvorul principal din care s-au inspirat lucrătorii în fildeș pare a fi manuscrisele ilustrate ale textelor antice. Aproape întotdeauna panourile sînt încadrate de rozete, care i-au adus acestui grup numele de « casete cu rozete ». Una dintre cele mai frumoase este caseta care a aparținut tezaurului catedralei de la Veroli și care acum face parte din colecțiile « Victoria and Albert Museum » *(il. 159)*. Pe capac sînt reprezentate Răpirea Europei și un dans de Menade la care iau parte Centauri cîntînd din flaut și din nai. Pe panorile de pe laturile lungi îl vedem pe Bellerophon adăpindu-l pe Pegas la fîntîna Pirene, sacrificarea Ifigeniei, copii jucîndu-se cu animale (un uliu, un cerb, un cîine și o leoaică de la care unul dintre ei suge lapte) și, în sfîrșit, din nou Europa în prezența Afroditei și a lui Ares. Pe una din laturile mici se află Dionysos pe un car tras de patru pantere, pe cealaltă o nimfă pe un cal de mare. Muzeul Cluny posedă o casetă din această categorie (Rice, *Art byzantin*, pl. 110—111). Capacul poartă scene cu care de luptă: ele sînt poate împrumutate din vreo ediție ilustrată a Iliadei. În compartimentele de pe laturile lungi se înscriu, în afară de războinici, Heracles purtînd pielea leului din Nemeea legată de ghioagă, Nessus și Dejanira, centaurul Chiron ducîndu-l în spinare pe Ahile, Acteon devorat de cîinele său, Ganymede răpit de vultur.

Din secolele al X-lea și al XI-lea datează de asemenea un grup de fildeșuri în care artiștii au adaptat la tehnica lor subiectele și stilul picturilor de icoane și miniaturilor *(il. 163)*. Aceste opere se remarcă prin vioiciunea atitudinilor și abundența cutelor drapărilor săpate adînc. Cel mai adesea, un baldachin ajurat, imitat după miniaturi, încadrează scena. În Intrarea în Ierusalim de la Berlin, dedesubtul tunicii pe care calcă asinul lui Hristos, șade un băiat care își scoate un spin din talpă, prototip statuar de origine antică,

simbolizînd fără îndoială idolatria, călcată în picioare de Hristos triumfător. Tot din antichitate provin și tipurile apostolilor cu brațul îndoit, înfășurați în togă.

Secolul al XI-lea Ducînd la o supremă treaptă de perfecțiune căutarea formelor elegante din secolul al X-lea și despuindu-le de rămășițele de rigiditate pe care le păstraseră, secolul al XI-lea a creat opere de o noblețe și de o puritate clasică, impregnate de sensibilitate. Fecioara cu Pruncul din muzeul arhiepiscopal de la Utrecht *(il. 162)* — la origine canatul central al unui triptic — are aceleași calități de frumusețe senină și vie, de eleganță fermă și sobră, ca și Fecioara orantă din Palatul Mangana *(il. 147)*, și ca și figurile din evangheliarul 204 de la Sinai. Mai există și alte Fecioare care sînt doar cu puțin mai prejos, de pildă aceea din Tezaurul catedralei de la Liège. Sfîntul Ioan Botezătorul din muzeul arheologic de la Liverpool are aceeași forță de expresie concentrată, aceeași factură precisă și suplă (D. T. Rice, *op. cit.*, pl. 144). În placa ajurată de la « Victoria and Albert Museum », unde bustul lui Ioan Botezătorul este înconjurat de busturile sfinților Filip, Ștefan, Andrei și Toma, o intenție mai accentuată de a reda grația îndulcește trăsăturile chipurilor, complică pletele și bărbile, face mai bogate drapările: toate acestea anunță apariția stilului propriu secolului al XII-lea.

Secolul al XII-lea Afirmată cu mai multă vigoare, această tendință ajunge la un linearism manierist, executat într-un fel destul de sec *(il. 161)*. Înrudirea cu mozaicurile de la Monreale este atît de mare, încît uneori cercetătorii au atribuit pe nedrept acestor casete o origine siciliană.

Casete imperiale Ca și în pictură și în sculptură, pe fețele anumitor casete s-au evocat isprăvile războinice și cinegetice

ale împăraţilor. Singurul martor care ne-a parvenit din această categorie este o casetă colorată cu purpură, adusă episcopului din Troyes, Garnier de Traisnel, de către capelanul său, Jean Langlois, după jefuirea Constantinopolului în 1204. Ea se află astăzi în tezaurul catedralei (D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 152—153). Pe capac, doi împăraţi în mare ţinută de luptă, călărind pe cai acoperiţi cu valtrapuri, după moda regilor sasanizi, flanchează un oraş fortificat de care par să se îndepărteze. Dar, cum în poarta cetăţii, care are un batant deschis, apare o femeie care ţine în mînă o coroană de învingător, ne putem întreba dacă nu trebuie să ni-i imaginăm mai degrabă întorcîndu-se victorioşi în oraşul în care vor fi primiţi ca eliberatori. Pe latura lungă anterioară, doi cavaleri, înarmaţi unul cu un arc şi celălalt cu o spadă, încearcă să răpună un leu străpuns de săgeţi. Pe cea posterioară, un suliţaş întăreşte un mistreţ pe care îl hăituiesc patru câini. Fiecare din laturile mici este ocupată de o « pasăre de foc » fantastică, de un tip cunoscut în China, care desigur este imitată după mătăsurile importate. În ce priveşte data, cercetătorii ezită între secolele al X-lea şi al XI-lea.

STEATITELE

Începînd din secolul al XI-lea, steatitul, materie destul de moale, care nu se pretează la incizii cu inflexiuni delicate, a înlocuit din ce în ce mai mult fildeşul. Dealtfel aprovizionarea cu fildeş devenise anevoioasă din pricina înaintării turcilor.

METALELE

Porţi de bronz

Printre lucrările de metal există o categorie care ocupă un loc deosebit: porţile făcute din panouri de bronz decorate, care erau aplicate pe batanţii de lemn. Atelierele de

la Constantinopol atinseseră în fabricarea acestor porți o mare măiestrie datorită căreia primeau comenzi și din străinătate. Majoritatea bisericilor și palatelor din capitală fiind distruse sau jefuite, vom căuta în Italia principalii martori rămași din această producție. Porțile Sfîntului Marcu de la Veneția se pare că au fost aduse de la Constantinopol.

Dar mai ales în Italia meridională succesul porților de acest gen a fost asigurat, în a doua jumătate a secolului al XI-lea, de către o familie bogată de negustori din Amalfi, Pantaleone și Maurus, ale căror interese îi sileau să stea multă vreme în casa pe care o posedau la Constantinopol. În 1066, Pantaleone I comandă la Constantinopol porțile de bronz pentru catedrala din orașul său natal, Amalfi. Ele erau alcătuite din douăzeci și patru de panouri, dintre care șaisprezece sînt decorate cu cruci și patru cu figuri, încrustate cu aur, argint și în tehnica niello, reprezentîndu-i pe Hristos, Fecioara, sfîntul Petru și sfîntul Andrei. Prin dărnicia sa, Maurus, fiul lui Pantaleone, îi înlesni lui Didier să aducă porți asemănătoare pentru noua bazilică de la Montecassino. Panourile acestora erau decorate cu cruci și inscripții. Pantaleone II a plătit porțile bisericii Sfîntul Pavel din afara zidurilor de la Roma, comandate în 1070 de călugărul Hildebrand, arhidiaconul bisericii (viitorul papă Grigore al VII-lea). Ele se numărau printre cele mai bogat decorate. Cele cincizeci și patru de compartimente din care se compun înfățișau cruci, inscripții, imagini ale unor sfinți și profeți, ciclul scenelor evanghelice de la Naștere pînă la Pogorîrea în Iad, episoade din viața și martiriul apostolilor. Ele au suferit mult de pe urma incendiului din 1823. Pantaleone II a mai oferit în 1076 porțile bisericii rupestre Monte Sant'Angelo de la Gargano, pe care sînt gravate scene cu minunile sfîntului arhanghel Mihail. În 1087, Pantaleone III a poruncit să se execute pentru biserica San Salvatore de la Atrani porți imitate după cele de la Amalfi.

În 1084, nobilul longobard Landulf Butromil, vasal al lui Robert Guiscard, a înzestrat catedrala din orașul său natal, Salerno, cu porți asemănătoare, pe care a pus să fie reprezentat ca donator, înveșmîntat asemenea unui patrician bizantin și purtînd titlul de protosevast. În secolul al XII-lea, inspirîndu-se din exemplele pe care le aveau în fața ochilor, artiștii italieni au început să lucreze singuri porți de bronz. Porțile de la Canossa, de la Trani, de la Ravello, de la Pisa și de la Monreale jalonează calea ce avea să ducă la triumful lui Andrea Pisano și al lui Ghiberti realizat la baptisteriul de la Florența.

Pe de altă parte, această tehnică a fost imitată în Rusia, unde s-a adaptat gusturilor locale.

Plăci de bronz

În bronz au mai fost turnate și plăci, alcătuind uneori tripticuri, care sînt adevărate icoane, analoge celor săpate în fildeș. Dealtfel, s-a crezut că anumite tipare fuseseră luate după fildeșuri. Există plăci de un înalt nivel artistic, cum ar fi aceea cu Fecioara în picioare, purtînd Pruncul, din muzeul de la Plovdiv (Bulgaria, secolul al XII-lea; cf. *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932), care ar putea fi alăturată plăcii de aramă aurită din « Victoria and Albert Museum », unde este tratat același subiect (D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 159). La « Victoria and Albert Museum » se mai păstrează și un însemnat triptic de bronz, datînd fără îndoială din secolul al XII-lea, al cărui panou central este ocupat de o Fecioară șezînd cu Pruncul, pe cînd voleurile poartă figurile sfîntului Grigore din Nazians și sfîntului Ioan Hrisostomul, în picioare (D. T. Rice, *op. cit.*, pl. 158). Alte plăci, astăzi împrăștiate în numeroase muzee, par să fi fost turnate într-un mare număr de exemplare, în tipare care în cele din urmă s-au uzat. Ele constituiau nu opere de artă, ci obiecte de pietate, care au copiat adesea icoanele celebre păstrate în sanctuarele unde se vindeau copiile. Răspîndite datorită pelerinilor, ele au ajutat la difuzarea

tipurilor iconografice pînă în Rusia şi în Italia, unde au dat chiar impuls unei arte a plăcilor de bronz, care şi-a căpătat deplina însemnătate în Renaştere.

Orfevrărie Aurul şi argintul au fost utilizate din abundenţă pentru mobilierul şi vesela — profane şi liturgice — destinate palatelor imperiale şi Sfintei Sofia, precum şi altor biserici, mai cu seamă din capitală. Din aceste materiale s-au fabricat cupe şi talere, potire şi patene, tronuri, mese şi scaune, lustre, candelabre, cădelniţe, orgi, panouri de parapet pentru altar, baldachine, ferecături de cărţi, relicvarii, rame de icoane şi chiar icoane, pînă şi sarcofage pentru împăraţi şi împărătese. Aceste piese erau adesea împodobite cu nestemate, perle şi emailuri. Acolo unde textele vorbesc despre aur, adeseori este vorba de argint, de bronz sau de aramă aurite, sau de placaj din foi subţiri de aur aşezat pe o armatură de lemn. Aproape toate aceste obiecte au dispărut, fiind mai ales victimele distrugerilor şi ale jafurilor cruciaţilor din secolul al XIII-lea. Practic nu a mai rămas nimic din orfevrăria profană. Un simţămînt de pietate a făcut să se respecte mai mult obiectele de cult. Multe dintre acestea au luat calea Occidentului, unde le regăsim în bisericile din Italia, din Franţa şi din Germania. Partea leului pe care Veneţia şi-o făcu la împărţirea prăzii ne explică de ce tezaurul Sfîntului Marcu posedă fără îndoială cea mai bogată colecţie de asemenea obiecte care există încă şi astăzi. Tezaurele mînăstirilor de la Athos au salvat de asemenea o bună parte din bogăţiile lor de odinioară.

S-au mai păstrat ferecături de argint aurit care înveleau evanghelii sau biblii: subiectul principal, tratat în tehnica ciocănitului *au repoussé*, este cel mai adesea, pe o parte, Hristos sau Răstignirea, iar pe cealaltă, Pogorîrea în Iad. De asemenea Răstignirea, pe care o regăsim în chip firesc în interiorul patenelor în care se punea anafura, simbolul lui Iisus răstignit *(il. 164)*.

Scena poate dealtfel să fie înconjurată — ca în patena din Halberstadt — de formula rituală: « Luaţi, mîncaţi, acesta este trupul Meu, pe care veţi plînge spre iertarea păcatelor ».

Acelciaşi tehnici *au repoussé* îi aparţin plăcile de relicvarii decorate cu subiecte. Muzeul Luvru posedă două plăci de argint aurit provenind dintr-un relicvariu care a aparţinut tezaurului de la Sainte-Chapelle şi care a fost poate adus din Răsărit de Ludovic cel Sfînt. Ele sînt împodobite, una cu o cruce montată pe un soclu în trepte flancată de frunze de acant, cealaltă cu episodul celor două Marii cărora îngerul le arată giulgiurile şi mahrama zăcînd singure în mormîntul gol, iar în faţa acestuia soldaţii care dorm (D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 166-167).

Stilul acestor figuri în relief a urmat evoluţia generală a artei bizantine. Hristos de pe Biblia lui Nichifor Focas de la Lavra (Athos), la sfîrşitul secolului al X-lea, arată încă severitatea întîlnită pe fildeşul cu Roman al II-lea şi Evdochia şi, sub o formă uşor atenuată, pe tripticul din Palazzo Venezia şi pe tripticul Harbaville. Personajele de pe patena din Halberstadt *(il. 164)* au eleganţa reţinută în atitudine şi în veşmînt care caracterizează cele mai bune opere din secolul al XI-lea. Placa de relicvariu de la Luvru, cu cele două Marii la Mormînt, pare să aparţină secolului al XII-lea judecînd după alungirea figurilor, complicarea drapării şi abundenţa inscripţiilor care traduc o slăbire a simţului măreţiei monumentale.

Din argint aurit s-au făurit şi relicvarii în formă de biserici cu una sau mai multe cupole. Subiectele profane care figurează pe chivotul din tezaurul Sfîntului Marcu *(il. 167)* — alegorii ale Curajului şi Inteligenţei, grifoni, lei, centauri, putti vîrîndu-şi capul într-un coş — i-au îndemnat pe unii cercetători să creadă că iniţial ar fi fost vorba poate de un vas profan pentru ars mirodenii, care ar fi fost prevăzut cu o cruce pe piramidele de unghi atunci cînd a fost prefăcut în obiect liturgic. Tezaurul catedralei din Aachen posedă un alt chivot, de un tip mai simplu, cu o singură

cupolă, care a fost executat în Antiohia la comanda unui anume Eusthatios, între 969 și 1025.

EMAILURILE

Pentru a spori impresia de somptuozitate și de rafinament, bizantinilor le-a plăcut să combine într-un singur obiect mai multe materii: metal, emailuri, pietre semiprețioase. Ei au ajuns la adevărate capodopere prin înțelegerea efectelor ce puteau fi obținute de fiecare dintre ele și de punerea lor reciprocă în valoare. Aceste juxtapuneri răspundeau tendinței adînci a temperamentului lor estetic de a face să predomine policromia asupra reliefului.

Dintre toate ramurile artelor somptuare, emailurile s-au dezvoltat cel mai mult în această epocă.

A doua jumătate a secolului al IX-lea și începutul secolului al X-lea

Emailurile din secolul al IX-lea prezintă încă, în general, o stîngăcie puțin aspră, care nu distonează în dominanta generală a artei din această perioadă, dacă ținem seama de greutățile de care se pare că s-au izbit meșterii atunci în tehnica desenului pentru emailul celular *(cloisonné)*. Dintre principalele documente din această epocă vom reține crucea-relicvariu de la Beresford Hope, păstrată la « Victoria and Albert Museum » (D. T. Rice, *Art byzantin*, pl. 90). Ea este decorată, pe o parte cu Hristos pe cruce, între busturile Fecioarei și al lui Ioan și, pe cealaltă parte, cu Fecioara orantă între busturile lui Hristos și a trei sfinți.

Aceeași factură aspră se regăsește în ferecătura manuscrisului latin Cl. 1 nr. 101 din Biblioteca San Marco de la Veneția *(il. 165)*. Cadrul executat în orfevrărie cu email celular este împodobit cu pietre prețioase și sticlă colorată ce alcătuiesc cruci înscrise în careuri. Crucea centrală a fost executată în email, cu Hristos înveșmîntat în

tunica lungă orientală *(colobium)*, la fel și medalioanele în care se înscriu busturile unor arhangheli și sfinți. Toate aceste subiecte sînt tivite cu perle mari, care le accentuează caracterul cam frust.

Există ceva mai multă finețe, dar, în genere, încă multă severitate în medalioanele care împodobesc coroana de argint aurit, numită a lui Leon al VI-lea cel Înțelept, din tezaurul Sfîntului Marcu. Această piesă este de dimensiuni prea mici pentru a fi putut sluji efectiv drept coroană și trebuie să fie vorba de o coroană votivă, de genul acelora care erau agățate de ciboriul din Sfînta Sofia. Pe ea este figurat Leon al VI-lea, avîndu-i în jurul său pe sfinții apostoli Andrei (protectorul Constantinopolului), la dreapta sa, și Iacov, la stînga sa, apoi pe sfinții Pavel, Bartolomeu, Marcu și Luca.

Tot la sfîrșitul secolului al IX-lea, sau la începutul celui de-al X-lea sînt datate două brățări găsite la Salonic și care provin desigur dintr-un costum de curte. Fiecare este decorată cu două șiruri suprapuse de compartimente dreptunghiulare, conținînd succesiv o rozetă, o palmetă și o pasăre *(L'art byzantin — art européen*, nr. 463).

Secolul al X-lea În secolul al X-lea, smălțuitorii s-au preocupat de perfecționarea tehnicilor lor, așa încît să le facă să egaleze reușitele înregistrate de celelalte arte. Descoperirile din domeniul chimiei le-au îngăduit să amelioreze calitatea culorilor care, pînă atunci adesea translucide, deveniră opace și prin aceasta mai intense. Paleta se lărgi considerabil. Tonurilor verzi, albastre-închis, violete, roșii și cafenii, care predominaseră pînă atunci, li se adăugară noi tonuri de albastru (culoarea cerului și a peruzelei), violeturi, galben și trandafiriu (pentru a înlocui carnațiile palide din epocile anterioare). Aceste tonuri au fost asociate în armonii savante. Lamelele de aur ale compartimentelor, scurtate și mai subțiate, au putut fi așezate cu mai multă suplețe în desen.

Bizantinii folosiră din belşug aceste emailuri nu numai la decorarea obiectelor de metal — coroane, vase profane şi ecleziastice, ferecături de cărţi, cruci-relicvarii, arhitrave de parapet, giuvaeruri — ci şi la costumele de paradă şi la harnaşamentele cailor. Împreună cu mozaicurile, ele constituie cea mai deosebită expresie artistică a geniului bizantin.

Stauroteca (relicvariu conţinînd o fărîmă din „Adevărata Cruce") de la Limburg (pe Lahn) este una dintre cele mai desăvîrşite realizări ale atelierelor constantinopolitane de la mijlocul secolului al X-lea *(il. 166)*. Relicvariul propriu-zis, în formă de cruce, a fost executat, după mărturia inscripţiei pe care o poartă pe revers, între anii 948 şi 959, din iniţiativa lui Constantin al VII-lea Porfirogenetul şi a lui Roman al II-lea (asociaţi la putere din 948 pînă în 959). Caseta cu capac culisant a fost fabricată ceva mai tîrziu, în 964—965, pe cheltuiala unuia dintre cele mai importante personaje din Imperiu, Vasile Proedrul. Fiu nelegitim al lui Roman I Lekapenos (920—944) şi fost parakimomen (sfetnic) al lui Constantin al VII-lea, Vasile, după cîţiva ani de dizgraţie sub Roman al II-lea (959—963), devenise mîna dreaptă a noului împărat Nichifor Focas (963—969), pe care îl ajutase să vină la putere şi drept mulţumire primise titlul, special creat pentru el, de Proedru (preşedinte al Senatului). Om de o lăcomie fără margini, el a fost totodată un amator pasionat de obiecte de lux. Caseta cu care a «înfrumuseţat» relicvariul (pentru a repeta un termen din inscripţie) poate fi una dintre operele cu care a îmbogăţit tezaurul imperial pentru a-şi sărbători întoarcerea la putere şi pentru a-şi dovedi gratitudinea faţă de aliatul şi protectorul său, Nichifor Focas. Stauroteca a fost curăţată şi restaurată între anii 1950 şi 1954. Crucea cu două traverse, unde este depusă relicva, este străjuită de două şiruri de cîte cinci arhangheli, aşezaţi vertical de-a lungul montantului, iar pe braţele orizontale de cîte o pereche de Puteri şi Stăpîniri, reprezentate sub forma unor

serafimi cu şase aripi şi a unor heruvimi cu patru aripi. Costumul imperial al arhanghelilor şi aripile cu ochi ale îngerilor produc efecte de un colorit strălucitor pe fondul de aur, în care sînt încrustate figurile. Fiecare din cele zece plăcuţe decorate cu îngeri acoperă un mic receptacul care conţine un fragment din relieva desemnată de inscripţia gravată pe capac. Aceste fragmente au fost luate din relieve deosebit de venerate din tezaurul imperial sau din bisericile de la Constantinopol: spinii şi buretele Răstignirii, fîşii din mahrama, mantia, tunica şi giulgiul lui Hristos, din maforionul (vălul) şi brîul Fecioarei, şi şuviţe din părul sfîntului Ioan Botezătorul.

Panoul central al capacului culisant este înconjurat de chenare decorate cu caboşoane şi cu perle pe un fond de aur filigranat, cu pietre şi cu sticlă coloratâ, care, în partea de sus şi în cea de jos, desenează rozete. Panoul însuşi este alcătuit din nouă plăci care figurează un Deisis, încadrat de cei patru evanghelişti şi de opt apostoli. Pe chenarele cadrului sînt aşezate opt plăcuţe purtînd sfinţi ţinuţi în mare cinste la Constantinopol: Ioan Gură de Aur, cei doi Teodori, Vasile, Dumitru, Grigore din Nazianz, Nicolae şi Gheorghe.

Desigur nu întîmplător bustul sfîntului Vasile a fost aşezat chiar în dreptul numelui donatorului din inscripţie. Delicateţea şi precizia desenului lamelelor de aur, somptuozitatea coloritului, în care tonurile galbene ţîşnesc strălucitoare dintre cele albastre şi liliachii, demnitatea calmă şi euritmia compoziţiei fac din această staurotecă una dintre cele mai de seamă capodopere ale artei emailurilor bizantine. Personajele au acea severitate calmă, ce se întîlneşte în aceeaşi epocă pe fildeşurile şi pe reliefurile de metal ciocănit.

Biblioteca San Marco de la Veneţia păstrează cele două plăci ale unei ferecături de Evanghelie (Cod. lat. I nr. 100), datînd după toate aparenţele de la mijlocul sau din a doua jumătate a secolului
151 al X-lea, care sînt de asemenea adevărate capo-

dopere. Pe avers este înfățișat Hristos și pe revers Fecioara, care sînt înconjurați fiecare de douăsprezece medalioane cuprinzînd busturile arhanghelilor Mihail și Gavril, ale unor apostoli și sfinți. Ramele panourilor și ale medalioanelor sînt făcute din mărgăritare și din pietre prețioase (Muraro et Grabar, *Les trésors de Venise*, p. 77; Grabar, *Byzance*, p. 157).

Secolul al XI-lea În a doua jumătate a secolului al XI-lea, căutarea unei eleganțe mai delicate a dus la figuri de o mai redusă măreție decorativă, dar de o execuție meșteșugită, cum sînt acelea care împodobesc stauroteca din catedrala de la Esztergom în Ungaria. Pe placa de argint aurit, în care s-a săpat cavitatea în formă de cruce cu două traverse care conține relicva, au fost încrustate emailuri reprezentînd: sus, doi îngeri în zbor; de o parte și de alta a traverselor, Constantin și Elena, descoperitorii Sfintei Cruci; jos, așezate simetric, Urcușul Golgotei și Coborîrea de pe Cruce. Ultimele două scene prezintă acele trăsături anecdotice și patetice care au conferit artei din vremea Comnenilor un aspect mai uman și mai narativ. În Urcușul Golgotei, un iudeu îi arată lui Hristos crucea spre care îl conduce un ostaș; în Coborîrea de pe Cruce, Fecioara își lipește obrazul de cel al Fiului său, pe cînd Ioan își șterge lacrimile care i se preling pe obrazul drept și Nicodim, în genunchi, scoate cuiele cu un clește. Din pricina acestor elemente, anumiți autori au ținut să vadă în relicvariul de la Esztergom o operă din secolul al XIII-lea, ieșită poate dintr-un atelier grec de la Veneția. Costumele lui Constantin și Elenei sînt aidoma cu ale împăraților bizantini din secolul al XI-lea; Elena poartă agățată de cingătoare acel *thorakion* (ecuson) marcat cu o cruce cu dublă traversă. Rama de argint stanțat, de o calitate cu mult inferioară, datează din secolul al XIII-lea.

Două dintre cele mai importante mărturii despre arta bizantină a emailului în secolul

al XI-lea aparţin acelor diademe pe care împăraţii de la Constantinopol le trimiteau în număr destul de mare regilor şi prinţeselor a căror alianţă doreau să o cîştige şi pe care, în afară de aceasta, credeau că îi marchează cu un semn de vasalitate desemnîndu-i ca protejaţi ai lor.

Primul dintre aceste obiecte a fost dezgropat în 1860 la Nitraivanka (în Slovacia), de către un ţăran care îşi ara ogorul *(il. 169)*. El este alcătuit din şapte plăcuţe de aur terminate în arc şi decorate cu emailuri. Constantin al IX-lea Monomahul (1042—1055) este reprezentat aici împreună cu soţia sa Zoe (1028—1050) şi cu sora acesteia, Teodora (împărăteasă în 1042). Acest trio imperial este încadrat de două dansatoare şi de două personificări ale virtuţilor. Umilinţa şi Sinceritatea. Două medalioane, al sfîntului Andrei şi al sfîntului Petru, par să se lege de această diademă. S-ar putea să fie vorba de un dar făcut regelui Andrei I al Ungariei (1047—1061), soţul Anastasiei de Rusia, ea însăşi sora lui Vsevolod, fiul lui Iaroslav, care s-a căsătorit cu o fiică a lui Constantin al IX-lea. Dansatoarele de pe diademă, vrejurile şi papagalii răspîndiţi pe fondul din jurul lor şi al personajelor imperiale, chiparoşii care încadrează virtuţile arată o înrudire cu artele din Islam, unde adesea se evoca plăcerea pe care suveranul o încerca ascultînd cîntecele muzicanţilor, privind dansatoarele şi saltimbancii, sau bucurîndu-se de spectacolul oferit de grădinile populate de animale. Se mai poate vedea aici efectul gustului faţă de agrementele vieţii pe care Constantin al IX-lea Monomahul îl împinsese foarte departe şi care îl făcea să se asemene cu principii musulmani. Ne amintim de asemenea de platanul şi de păsările de aur din preajma tronului imperial, în sala Magnaura din palatul imperial. În diadema dăruită lui Andrei I al Ungariei, Constantin al IX-lea va fi voit să lase o imagine plăcută a serbărilor care înveseleau viaţa de la Curtea din Constantinopol. Simţul ornamentaţiei elegante întrece fără
153 discuţie preocuparea faţă de volum. Dar ne

aflăm departe de evocările spiritualizate ale lumii supranaturale.

Aproape treizeci de ani mai tîrziu, împăratul Mihail al VII-lea Ducas Parapinakes (1071—1078) oferi soției regelui Ungariei, Geza I (1074—1077), principesa bizantină Synadena, nepoata viitorului împărat Nichifor al III-lea Botaniatul (1078—1081), o diademă care a fost refolosită fără îndoială sub Bela al III-lea (1173—1176) în coroana care, după tradiție, ar fi fost dăruită sfîntului Ștefan, primul rege al Ungariei (997—1038), de către papa Silvestru al II-lea *(il. 168)*. Deasupra diademei bizantine stau așezate simetric, la cele două extremități ale unui diametru, două plăcuțe purtînd una imaginea lui Hristos ca Stăpîn Atotputernic, iar cealaltă portretul lui Mihail al VII-lea, stăpîn al lumii pămîntești. Pe cercul coroanei, prelucrat din nou în secolul al XII-lea, au fost așezate, alternînd cu caboșoane mari care par să dateze de la refacerea de sub domnia lui Bela al III-lea, opt plăcuțe dreptunghiulare dispuse în așa fel încît Hristos să fie încadrat de arhanghelii Mihail și Gavril, iar Mihail al VII-lea de fiul său Constantin și regele Geza. După arhangheli vin apoi, așezați tot simetric, sfinții militari Gheorghe și Dumitru, protectori ai principilor pe cîmpul de bătălie, și, după Geza și Constantin, sfinții doctori Cosma și Damian, care vegheau asupra sănătății celor puternici. Bela al III-lea a adăugat acestei diademe cele două lame încrucișate în emisferă, care formează calota coroanei și care au fost decorate cu emailuri, fără îndoială fabricate atunci în Ungaria după modelele bizantine. Ele îi reprezintă pe sfinții apostoli Petru și Andrei, Pavel și Filip, Iacov și Toma, Ioan și Vartolomeu.

Icoane cu figuri în relief și medalioane de email

Tezaurul Sfîntului Marcu posedă icoane de aur sau de argint aurit, decorate cu figuri *au repoussé* și împodobite cu emailuri, care arată cu cită sigură înțelegere a efectelor de somptuo-

zitate ştiau artiştii timpului să combine materiile preţioase. Pe una dintre aceste icoane este înfăţişat în relief bustul sfîntului Mihail. Pătratele şi tivul *loros*-ului pe care îl poartă arhanghelul, căptuşeala mînecilor, măciulia bastonului şi diadema sa sînt ornate cu mari pietre colorate. S-au folosit emailuri pentru mînecile tunicii şi penele aripilor, pentru cele două caboşoane în care îi este înscris numele, pentru marginea nimbului şi pentru bustul lui Hristos şi al sfîntului Simeon care îl încadrează. Interiorul nimbului şi restul fondului au fost decorate în filigran aerat. Întregul panou este încadrat de emailuri care desenează cruci cu soclu în trepte. Pe marginile decorate cu vrejuri, care începuseră să se bucure din nou de mare trecere, s-au aşezat optsprezece medalioane şi două plăcuţe de email cuprinzînd busturile arhanghelilor Uriel şi Gavriil, al Fecioarei şi ale unor sfinţi.

Medalioane Din ferecături de cărţi, din unele rame de icoane sau din montura unor vase provin multe medalioane pe fond de aur, fin executate, cuprinzînd busturile lui Hristos şi ale unor sfinţi, care se află în numeroase colecţii publice şi particulare.

« Pala d'Oro » Arta bizantină a emailului a fost foarte apreciată în Occident. Pentru bazilica de la Montecassino, Didier ceru, pe la 1072, împăratului Mihail al VII-lea Ducas îngăduinţa de a comanda la Constantinopol un *antependium* de aur, decorat cu emailuri care reprezentau minunile sfîntului Benedict.

La Veneţia, după mărturia cronicilor, dogele Piero al II-lea Orseolo (991—1009) ar fi adus de la Constantinopol, la sfîrşitul veacului al X-lea, un retablu de aur şi de email — prima « Pala d'Oro » — pentru San Marco ale cărei stricăciuni pricinuite de incendiul din anul 976 fuseseră reparate. Atunci cînd biserica închinată sfîntului patron al oraşului a fost reconstruită, între anii

1063 și 1094, pe un plan mai amplu, dogele Ordelafo Falier (1102—1118) comandă la Constantinopol o nouă « Pala d'Oro », demnă de somptuosul sanctuar, pe care artiștii începuseră să-l decoreze cu mozaicuri. Această Pala a fost refăcută și îmbogățită în mai multe rînduri. În 1209, sub dogele Piero Zani și procuratorul Angelo Falier, s-au adăugat în partea superioară șase plăci care fuseseră luate de la Constantinopol, fie din Sfînta Sofia, fie din mînăstirea Pantocratorului, și care reprezentau ultimele șase praznice mari. Se pare că atunci s-au introdus de asemenea unele elemente provenind din prima Pala, a lui Piero al II-lea Orseolo. În 1345, sub Andrea Dandolo, Pala a fost încă o dată restaurată și atunci a căpătat cadrul său arhitectural de stil gotic, în care s-au refolosit unele piese de origine diferită. Lui Ordelafo Falier îi aparține comanda panoului central, a cărui decorație se inspiră din aceea a cupolelor: Hristos Pantocrator tronînd este înconjurat de medalioanele celor patru evangheliști, deasupra lui ridicîndu-se tronul Etimasiei care, în biserici, se afla adesea pe bolta traveei dintre cupolă și absidă. În partea de jos, Fecioara era înconjurată de împăratul Alexis I Comnenul (1081—1118), care domnea în momentul cînd Pala fusese comandată în atelierele imperiale, și de soția sa Irina, care poartă, prins la cingătoare, un *thorakion* marcat de o cruce cu două traverse. Cu prilejul refacerii din 1209, după ce Veneția pusese stăpînire pe capitala unui Imperiu de sub a cărui tutelă se eliberase, s-a înlocuit placa înfățișîndu-l pe Alexis cu o alta pe care apare Ordelafo Falier, aflat la origine în raport de simetrie cu un portret al co-împăratului Ioan al II-lea Comnenul, fiul lui Alexis, de o parte și de alta a perechii imperiale: în starea inițială, dogele Ordelafo Falier, care purta titluri aulice, se pare că fusese alăturat familiei împărătești.

Secolul al XII-lea În secolul al XII-lea, mai multe emailuri au căpătat pecetea tendințelor dominante ale epocii. Pro-

porţiile personajelor s-au alungit. Grafismul accentuat a introdus o oarecare uscăciune în desenul trăsăturilor chipurilor şi al cutelor supraabundente ale drapărilor. Figurile astfel executate reclamă o comparaţie cu caseta de fildeş din muzeul Bargello de la Florenţa *(il. 161)*, ea însăşi foarte apropiată de frescele şi de miniaturile epocii. Culorile au devenit mai puţin intense.

Georgia

Exportarea emailurilor bizantine în Georgia a întărit tradiţiile ancestrale ale ţării în materie de giuvaergerie şi au favorizat înflorirea unei şcoli naţionale de emailori, caracterizaţi prin folosirea în număr mai redus decît la Constantinopol a tonurilor fluide şi deschise. Lamelele despărţitoare mai groase au un desen adesea rectiliniu şi viguros accentuat care, sub incontestabila sa asprime, nu este lipsit de forţă de expresie. Vestitul triptic de la Kakuli, aflat azi în muzeul din Tbilisi, este o operă complexă, al cărui stadiu iniţial datează din prima jumătate a secolului al X-lea, fiind refăcută sub Dimitri I (1125—1146). În triptic se află mai multe plăci autentic bizantine, cum ar fi Hristos şezînd, crucea flancată de Constantin şi de Elena şi Încoronarea lui Mihail al VII-lea (1071—1078) şi a soţiei sale, prinţesa georgiană Maria de Alania. Alte emailuri din acest ansamblu sînt incontestabil produsele unor ateliere locale (Maica Domnului, sfîntul Teodor, Răstignirea). În sfîrşit, există altele care, deşi fabricate în Georgia, denotă o voinţă, mai mult sau mai puţin afirmată, de a imita stilul de la Constantinopol.

STICLĂRIE DE LUX ŞI VITRALII

Odată cu progresele înregistrate de tehnica emailurilor, sticlăria de lux cîştigă de asemenea în importanţă. Tezaurul Sfîntului Marcu de la Veneţia posedă un superb bol de sticlă roşie-negricioasă, pe care au fost pictate, în interiorul unor

medalioane tivite cu rozete, figuri antice, în emailuri de felurite culori (Grabar, *Byzance*, p. 31; Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 99). Prin eleganța stilului și distincția atitudinilor ele pot fi asemuite cu figurile săpate pe fețele casetelor de fildeș cu subiecte mitologice.

Pe de altă parte, importante descoperiri recente ne-au revelat că ferestrele absidei bisericilor Hristos in Chora (Kariye Djami) și a Pantocratorului (Zeirek Djami) au fost probabil acoperite — în primul edificiu la începutul secolului al XII-lea (înainte de anul 1120) și în al doilea pe la 1126 — cu vitralii făcute din sticle pictate cu email și prinse într-o rețea de plumb. Pe un fond împodobit cu medalioane, în care se înscriau mai ales rozete și vrejuri, se desprindeau personajele în mărime naturală, fără îndoială Pantocratorul tronînd, Fecioara în picioare și sfinți, drapați în veșminte somptuos împodobite cu palmete, rozete și împletituri, după moda timpului. Culorile folosite erau un albastru întunecat — acel albastru caracteristic al Bizanțului, *saphirus graecus*, pe care Occidentul încerca să-l imite —, galbenul chihlimbariu, verdele de smarald și purpuriul care, în rare cazuri, bătea în trandafiriu. Astfel se confirmă existența la Constantinopol a unei tehnici a vitraliului, existență care se lăsa bănuită în unele pasaje din tratatul *Diversarum artium Schedula*, scris la mînăstirea Sfîntul Pantaleon de la Köln, de preotul-călugăr Teofil, după unii prin anul 950, după alții între anii 1110 și 1140. Și în domeniul vitraliilor Apusul ar fi deci, la origini, tributar, Bizanțului.

PIETRELE

Există o altă categorie de obiecte care confirmă simțul profund al somptuozității decorative pe care îl aveau bizantinii. Acestea sînt vasele, potirele și patenele, tăiate în pietre mai mult sau mai puțin dure, mai ales agate: onix, sardonix, calcedoniu, de asemenea jasp și alabastru. Meșterii

ştiau să pună în valoare frumuseţea proprie materiei, să folosească opacitatea sau transparenţa ei, să ţină seama de desenul striurilor, să dea formei o mare puritate. Vasele acestea erau prinse în monturi de aur şi de argint, împodobite cu mărgăritare, caboşoane şi emailuri. În colecţia Féron-Stoclet (Bruxelles) figurează o patenă de onix brun, montată în argint aurit şi în centrul căreia a fost inserat un medalion de email, lucrat în tehnica cloasoneului pe aur, cu un diametru de trei centimetri, reprezentînd Cina cea de taină. În tezaurul Sfîntului Marcu se poate vedea o remarcabilă patenă din secolul al XI-lea, de alabastru, care a fost tăiată în aşa fel încît şase lobi se desprind pe fond la interior. În centru a fost incrustat un medalion de email cu bustul lui Hristos (Muraro et Grabar, *Trésors de Venise*, p. 66). Tezaurul Sfîntului Marcu mai posedă şi treizeci de potire cu monturi de argint aurit, împodobite cu medalioane de email reprezentînd sfinţi şi uneori chipul lui Hristos şi al Fecioarei *(il. 170)*.

MONEDELE

Lipsa de interes a bizantinilor faţă de frumuseţea monedelor lor explică de ce emisiile din epoca Macedonenilor şi a Comnenilor nu reflectă înaltul nivel atins în acea vreme de diferitele activităţi artistice. În plus nu se mai află nici o urmă a vreunei întoarceri spre antichitate. Principala inovaţie, din punct de vedere iconografic, a fost, sub Leon al VI-lea cel Înţelept, introducerea pe revers a bustului Fecioarei Născătoare, ocrotitoarea Constantinopolului, pentru care acest împărat avea o mare evlavie. O altă inovaţie: începînd cu Vasile al II-lea s-au bătut monede de aur, concave, vestitele *scyphate*. Obiceiul s-a întins şi asupra banilor de argint sub Constantin al IX-lea Monomahul, şi asupra celor de bronz sub Alexis I Comnenul. În rest, monetăria bizantină a rămas credincioasă, în ansamblu, tipurilor anterioare.

În secolul al XII-lea, sub dinastia Comnenilor, imaginile arhanghelului Mihail și ale sfinților militari Gheorghe, Dumitru și Teodor deveniră destul de frecvente.

ȚESĂTURILE

Stimulată de mișcarea generală a epocii, arta țesăturilor a atins deplina înflorire sub Macedoneni și sub Comneni. Bizantinii fabricau pînze de in, postavuri și covoare de lînă. Mătasea însă continuă să furnizeze materia primă a stofelor de mare lux, folosite nu numai la veșminte, dar și la tapetarea pereților, la perdele și la draperiile de la uși, care decorau palatele și bisericile. Cu manufacturile imperiale anexate Marelui Palat și cu atelierele sale particulare, Constantinopolul era de departe cel mai important centru de fabricație. Reglementări severe, consemnate în *Cartea Prefectului*, aveau drept scop să supravegheze calitatea produselor, menținerea prețurilor și rezervarea celor mai bune piese cu prioritate împăratului și clientelei locale, formate din membrii aristocrației și ai înaltului cler locuind în Constantinopol. Achizițiile provincialilor și străinilor erau supravegheate îndeaproape. Ateliere prospere și vestite existau și în orașele de provincie, la Patras, la Corint, la Sparta și la Teba. Evreii dobîndiseră reputația de mari meșteri în țesutul și vopsitul stofelor.

Țesăturile bizantine stîrneau cea mai vie admirație în afara granițelor Imperiului. La fel ca și în veacurile precedente, împărații le foloseau ca daruri extrem de apreciate, pe care le trimiteau papilor, episcopilor, principilor creștini și musulmani. Străinii bogați care veneau să viziteze Constantinopolul încercau să și le procure. Negustătorii străini, mai ales din Veneția și din Amalfi, veneau și ei să caute asemenea țesături și le revindeau în Apus pe prețuri mari în piețe cum ar fi aceea din Pavia. Poeții spuneau că aceste stofe erau țesute de zîne ce sălășluiau în insulele îndepărtate.

Bizantinii înşişi importau însă un mare număr de stofe şi de veşminte lucrate în atelierele din Egipt, Siria, Mesopotamia şi Persia, care lucrau cu sîrguinţă pentru principii musulmani, exploatînd vechile formule decorative transmise de tradiţia sasanidă. Ţesătorii bizantini imitară îndeaproape aceste modele şi specialiştii au şovăit de nenumărate ori în a deosebi stofele bizantine de cele arabe din această epocă. Se pare că ţesăturile bizantine se caracterizează în general prin arta cu care au fost utilizate spaţiile goale pentru a produce un efect de măreţie solemnă.

Tocmai în domeniul ţesăturilor Bizanţul a rămas influenţat în chipul cel mai profund de Orientul Apropiat asiatic, devenit arab.

Decorul constă în repetarea unei aceleiaşi teme, după procedeele compoziţiei cerute de o foarte strictă simetrie. Motivele sînt împrumutate din lumea animală, reală sau fantastică, a Orientului: lei, grifoni cu coadă de păun (senmurvul sasanid), cai înaripaţi, dragoni, elefanţi, vulturi sînt meniţi să evoce o lume stranie şi fermecată, la care se asociază ideile de putere sau de viaţă agreabilă. Aceste animale pot, sau nu, să fie înscrise în medalioane tivite cu benzi decorative. Fondul medalioanelor este adesea înfrumuseţat cu arbori sau plante delicat stilizate. Flori şi rozete împodobesc spaţiile dintre « roate ».

A doua jumătate a secolului al IX-lea şi secolul al X-lea

Mai multe mătăsuri din secolul al X-lea, fabricate în manufactura imperială, au zone suprapuse de lei în mers, aşezaţi doi cîte doi, afrontaţi, care amintesc de frizele de cărămidă emailată din palatele asiro-babiloniene şi persane. Acesta este cazul ţesăturii de mătase purpuriu-violetă, astăzi dispărută, care fusese descoperită în racla sfîntului Annot, la abaţia din Siegburg (Germania) şi care intrase în colecţiile muzeului de arte decorative de la Berlin. Aşa cum se proceda pentru acele *tiraz* (cuvînt ce desemnează produsele manufacturilor de ţesături ce deserveau curtea califilor) ale

principilor musulmani, omeiazi şi abassizi, inscripţiile ţesute pe stofă ne arată că acestea au fost executate sub domnia asociată a lui Roman I Lekapenos şi Cristofor (deci între anii 921 şi 931). Totul la aceste fiare sălbatice dovedeşte imitarea unor prototipuri legate de vechile tradiţii orientale: mersul lor lent şi grav, capul prezentat frontal, coama în împletituri, labele timbrate de cercuri, coada terminată într-un ornament floral. Dar în ele există ceva mai mult decît o simplă imitare a unor modele străine. Era nevoie de un maestru în arta ţesutului, adînc conştient de resursele meseriei sale, pentru a ajunge să producă prin simplificarea uşor severă a desenului, conformă cu maniera epocii, şi prin echilibrul puternic între petele galbene ale felinelor şi suprafeţele purpurii ale fondului, acest efect de măreţie calmă, de forţă conştientă şi de veşnicie senină, în stare să sugereze foarte bine prin ocolişul unui simbol simţămîntul de majestate imperială. Acest subiect figura fără îndoială şi mai devreme pe o ţesătură, cu o inscripţie purtînd numele lui Leon al VI-lea (886—912), care se afla în catedrala de la Auxerre şi pe care nu o mai cunoaştem decît din descrierea făcută în acele *gesta* ale episcopilor acestui oraş. Este semnificativ pentru conservatorismul atelierelor imperiale în materie de decoraţie că aceeaşi temă a fost reluată, cu peste o jumătate de veac mai tîrziu, pe o mătase ale cărei fragmente sînt împrăştiate între muzeele de la Düsseldorf *(il. 172)*, Krefeld şi Berlin şi tezaurul catedralei de la Köln. Această stofă purta inscripţii cu numele lui Vasile al II-lea (976—1025) şi al fratelui său mai mic, Constantin al VIII-lea (1025-1028). Data ei mai recentă se remarcă printr-o stilizare mai decorativă decît în piesa de la Siegburg: coamele desenează zigzaguri albastre şi un vrej de spirale urmăreşte linia inferioară a pîntecelui (Lessing, *Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe-Museums*, pl. 65; Flemming, *Les Tissus*, ediţie nouă de R. Jaques, p. 28). Acelaşi subiect reapare pe o mătase din catedrala de la Maastricht, fără inscripţie, dar despre care

se crede că este ceva mai tîrzie (secolul al XI-lea), din pricina abundenței motivelor ornamentale: coame în formă de S înlănțuit, zigzaguri ce se întrepătrund pe pîntecele animalelor, pătrate mici pe piepturi, diferite desene pe boturi *(L'art byzantin — art européen, Catalogue de l'Exposition d'Athènes*, no. 579).

O mătase vestită, care a fost descoperită la Aachen în racla adăpostind osemintele lui Carol cel Mare, poartă pe un fond purpuriu elefanți galbeni cu harnașamente și valtrapuri albastre, dispuși cîte unul în medalion și în așa fel încît stau față în față (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 130). Ei se află fiecare dinaintea unui copac-palmetă verde și galben. Rozete de o mare bogăție decorativă ocupă spațiile dintre « roate ». Desenul este mai puțin schematizat decît la mătăsurile persane pe care era tratat același subiect. Atunci cînd, în anul o mie, Otto al III-lea a deschis mormîntul lui Carol cel Mare pentru a-i « recunoaște » osemintele, se zice că el ar fi învelit resturile strămoșului său în această țesătură, lucrată fără îndoială sub domnia lui Vasile al II-lea.

Începînd din secolul al X-lea, manufacturile Marelui Palat au produs numeroase mătăsuri cu fond de purpură violetă, decorate cu vulturi, vechi simbol al puterii imperiale, cunoscut încă de către romani, care acum fusese reluat sub influența Orientului asiatic. Semeața geometrizare a tuturor formelor răpitoarei, cu aripile întinse și cu coada în evantai, conferă motivului un caracter de solemnitate impresionantă. Somptuoase rozete de pene de păun ocupă interstițiile. Printre cele mai vestite țesături vom menționa lințoliul sfîntului Germanus, din biserica Sfîntul Eusebiu de la Auxerre, care fusese oferit catedralei de Hugues de Chalon pe la 1030 *(il. 173)*, și lințoliul sfîntului Albuin (975—1006) din catedrala de la Bressanone-Brixen (în Adige). La Bressanone, vulturii sînt de culoare verde-închis pe fondul roz-purpuriu; ochii lor, ciocurile și ghearele, la fel ca și inelele pe care le țin au fost redate în
163 galben-auriu. Țesătura din Auxerre este de o mai

înaltă calitate. Ea ilustrează acel gust pentru un colorit mai bogat care s-a manifestat și în stofele din secolul al X-lea, la fel ca și în marea pictură sau în emailurile timpului. Pe un fond roșu-violet, vulturii se desprind în aur-pal cu tonuri de albastru-închis și verde pentru ochi și inele. Mărturia *Cărții Prefectului* adăugată la piesele păstrate confirmă că vopsitorii din acea vreme, ca și confrații lor emailori, au căutat nuanțe noi în stare să reproducă tonurile fructelor. Ei au obținut astfel noi tonuri trandafirii, de culoarea piersicii, a caisei, galbenul ca lămîia și verdele mărului necopt.

Existau și stofe cu subiecte figurative mai independente față de artele Orientului. Anumite texte menționează țesături cu imaginile lui Hristos, a Fecioarei și ale apostolilor, sau chiar cu scene din viața lui Ioan Tzimiskes. Tezaurul catedralei de la Bamberg posedă o mătase de acest gen, găsită pe la 1840 în mormîntul episcopului Günther (1057—1065), care o cumpărase fără îndoială de la Constantinopol, cu prilejul pelerinajului întreprins la Ierusalim în 1064—1065. Pe ea era înfățișat triumful unui împărat, foarte probabil cel pe care Vasile al II-lea îl celebrase la Atena și la Constantinopol după victoria sa din 1017 asupra bulgarilor. Două femei-personificări, Atena la stînga și Constantinopolul la dreapta, îi întind, prima o cunună simplă, a doua o coroană cu coif avînd deasupra o *tufa* de pene de păun, potrivit descrierilor istoricilor Cedrenus, Glycas și Zonaras despre coroana pe care Bulgaroctonul a primit-o la intrarea sa în capitala Imperiului, după călătoria sa de pelerinaj în vechea capitală a Atticei. Fondul de purpură violetă este presărat cu discuri verzi, separate de romburi arcuite trandafirii, care conțin flori alternativ roz și albastre.

Secolul al XI-lea În cursul secolului al XI-lea, țesătorii căutară încă și mai mult finețea desenului, eleganța și vioiciunea atitudinilor. Un bun exemplu al acestei noi maniere îl avem în mătasea din muzeul Valère, de la Sion (în cantonul Valais, Elveția) *(il. 171)*,

în care grifonii, în loc să fie reprezentați în mers și față în față, sînt ridicați și așezați spate în spate, cu capul întors, iar pentru a înlătura rigiditatea care ar fi rezultat din juxtapunerea «roților» s-au racordat medalioanele în așa fel încît marginea lor inferioară și superioară desenează, cu mai multă suplețe, o linie ondulată de palmete.

Secolul al XII-lea Mergînd și mai departe pe această cale, secolul al XII-lea, care a cedat cu ușurință manierismului în toate tehnicile, a practicat un stil foarte încărcat. Lui i se datorează remarcabile mătăsuri cu desene în relief (damasc) în care motivul păsărilor înscrise în medalioane mari, de o parte și de alta a unui arbore, a fost tratat cu precădere: așa este patrafirul din abația de la Brauweiler pe care Bernard de Clairvaux l-ar fi purtat în 1146.

Tot în secolul al XII-lea, cu prilejul incursiunilor armatelor sale în Grecia, în anul 1147, Roger al II-lea al Siciliei a adus în captivitate la Palermo țesători de la Teba și de la Corint spre a-i pune să lucreze în atelierele de mătăsuri unde lucraseră pînă atunci meseriași arabi. Acestui aport de elemente bizantine în manufacturile din Sicilia i se datorează mantia numită a lui Carol cel Mare din catedrala de la Metz. Pe o mătase cu fond roșu-deschis se desprind în chip radiant patru vulturi țesuți cu fir de aur, stilizați cu o duritate străină atelierelor de la Constantinopol. Aripile lor sînt împodobite cu medalioane încadrînd grifoni și rozete. Ornamente florale stilizate umplu intervalele fondului. Această înghesuială ne amintește de abundența cu care decorul de mozaicuri acoperea careul central al Capelei palatine de la Palermo.

CERAMICA

Pe cînd ceramica din epoca paleocreștină, simplă prelungire ușor degenerată a obiectelor fabricate

în vechiul Imperiu roman de răsărit, nu prezintă interes decît pentru arheolog, aceea din epoca Macedonenilor merită, prin anumite aspecte ale sale, să reţină atenţia istoricului de artă. Şi, în această reînnoire, se poate vedea unul dintre semnele exigenţelor estetice ale acestei perioade.

Tehnica lutului ars şi smălţuit, care reînflorise sub abasizi în Mesopotamia şi în Iran, teritorii unde ea fusese practicată cu predilecţie în antichitate, a fost adoptată de bizantini la sfîrşitul secolului al IX-lea, la fel ca şi de către arabii din Africa.

Zidurile şi pardoselile bisericilor sau clădirilor laice au fost acoperite cu plăci comparabile cu acelea care decorau Marea Moschee de la Kairuan. Motivele ornamentale, care cuprind rozete, buchete de acant, animale fantastice şi păuni, amintesc îndeaproape cele din arta islamică. Specimene de acest gen au fost găsite la Constantinopol, la Nicomedia şi în Bulgaria la Preslav, unde obiectele importate din Bizanţ stau alături de produsele atelierelor locale.

Dar bizantinii au reprezentat de asemenea pe aceste plăci imaginile Fecioarei cu Pruncul în medalion, sau busturile unor sfinţi şi astfel se poate vorbi despre icoane de ceramică. La Patleina, în Bulgaria, s-au descoperit mai multe plăci care, combinate, formau un remarcabil portret al sfîntului Teodor.

Cu toate acestea faianţa smălţuită a slujit mai mult la fabricarea veselei şi nu poate fi vorba de a studia în detaliu toate categoriile pe care le-au stabilit ceramologii. Cea mai însemnată este aceea în care decorul era gravat *(sgraffito)* cu un vîrf sau cu spatula într-o argilă roşietică acoperită cu o angobă albă şi înainte de aplicarea unui smalţ care, după coacere, căpăta o culoare roşietică sau verzuie. Motivele folosite cuprind patrupede şi păsări mai mult sau mai puţin stilizate, ornamente în spirală, cîteodată centauri, dragoni sau luptători, poate împrumutaţi din poemele epice. În apropiere de margine se desfăşoară adesea o cunună de vrejuri,

sau semne cufice mai mult sau mai puțin deformate. Desenul este în general plin de nerv, rapid, cu tot ceea ce aceasta comportă ca brio în execuție, dar și adesea ca neglijență. Cea mai frumoasă epocă a acestei ceramici a fost sfîrșitul secolului al XI-lea și secolul al XII-lea. Produsele bizantine rămîn totuși, în ansamblu, inferioare celor ale atelierelor abasizilor.

Favoarea de care se bucura pe atunci ceramica a fost atît de mare încît în pereții mai multor biserici s-au incrustat la exterior boluri și farfurii de faianță.

7. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ȘI CENTRALĂ

Reapariția unei arte religioase în Bizanț a avut rodnice repercusiuni în Europa occidentală. Totuși, adesea este dificil, mai ales în domeniul iconografiei mai mult decît în cel al stilului, să se facă o separare între elementele împrumutate direct de la Bizanț și acelea care, avînd o origine bizantină mai mult sau mai puțin mărturisită, se încorporaseră de mai multe veacuri în tradiția artistică din apusul Europei.

Frescele pictate în cursul celei de-a doua jumătăți din secolul al IX-lea și la începutul secolului al X-lea în diferite biserici de la Roma, cum ar fi San Clemente și San Maria di Gradellis, sau în biserica Sfinților Mucenici de la Cimitile au un stil aspru și viguros, cu desenul uneori sumar, care nu mai are în el nimic bizantin. Dar iconografia lor este încă mult îndatorată Bizanțului. Nu putem decît să regretăm dispariția mozaicurilor din Sfinții Apostoli de la Constantinopol sau din alte biserici contemporane ale capitalei, pentru ca astfel să fi văzut ceea ce aceste monumente ar fi putut să le dea. Înclin să cred că, prin imitarea schemei decorative a Sfinților Apostoli, Înălțarea a fost așezată în partea superioară a peretelui de est al bisericii Sfîntul Ioan de la Münstertal, în cantonul Graubünden din Elveția (la sfîrșitul secolului al IX-lea).

Tot în Elveţia, mînăstirea Sankt-Gallen a fost puternic impregnată de influenţe bizantine. Se remarcă acţiunea lor asupra manuscriselor care au fost împodobite cu miniaturi în a doua jumătate a secolului al IX-lea şi asupra fildeşurilor pe care le-a sculptat călugărul Tuotilo în jurul anului 900. Un evangheliar din această epocă oferă, într-o latină amestecată cu cuvinte greceşti, o descriere a miniaturilor care împodobeau un exemplar bizantin al textului sacru: în el s-a văzut un adevărat *Ghid al picturii*, alcătuit pentru uzul occidentalilor, pornind de la modelele bizantine.

În Germania, devenită sub împăraţii din dinastia de Saxonia prima putere politică a Europei occidentale şi centrale, influenţele bizantine s-au întărit atunci cînd Otto I (962—973) a supus controlului său aproape întreaga Italie meridională, unde se menţineau multe elemente greceşti. şi mai ales după ce fiul său Otto al II-lea (973—983) s-a căsătorit, în 972, cu Teophano, fără îndoială o nepoată a lui Ioan Tzimiskes. Fildeşul care înfăţişează încoronarea celor doi soţi (aflat în muzeul Cluny) reproduce aproape întocmai fildeşul cu Roman şi Evdochia din Cabinetul de medalii *(il. 160)*. Alte fildeşuri ottoniene, mai ales din şcoala franconă de la Bamberg, sînt la fel de clar imitate după unele prototipuri bizantine. Teofano a fost însoţită de compatrioţi, care au propagat în Germania procedeele şi formulele artei bizantine. Fiul său, Otto al III-lea (996—1002) opunea « subtilitatea greacă », « rusticităţii saxone ». Pe de altă parte, ottonienii, urmînd exemplul împăraţilor bizantini, au practicat o politică de alianţă între puterea temporală şi biserică, propice înfloririi unei arte totodată imperială şi religioasă. De la Bizanţ s-a împrumutat arta emailurilor, în stare să satisfacă gustul pentru lux. După modelul Sfîntului Mormînt de la Ierusalim, al Capelei palatine de la Aachen şi fără îndoială al unor edificii din Răsăritul bizantin, s-a construit un număr relativ mare de rotonde şi de biserici octogonale, comportînd diferite

variante. De acest curent se leagă vestitele rotonde din Boemia, din Saxonia de sus şi din Polonia. Manuscrisele greceşti au slujit probabil de nenumărate ori ca exemple, interpretate în chip liber, pentru ilustrarea scenelor evanghelice care, fiind rar tratate sub carolingieni, s-au dezvoltat considerabil sub ottonieni în cunoscutele *scriptoria* din Reichenau, Köln, Mainz şi Salzburg. Sub influenţa unor exemplare bizantine din anii 850 şi următorii, meşterii au căutat să producă o impresie nouă de spiritualizare şi transcendenţă, cu totul deosebită de realismul carolingian. Bizanţul a oferit în acest sens mai ales fondurile de aur şi culorile dense, folosit în chipul cel mai fericit de şcoala de la Köln. În secolul al XI-lea, umbrele verzi din pictura constantinopolitană au fost introduse la Salzburg unde, după 1050, tratarea faldurilor a evoluat, ca şi în Imperiul bizantin, spre o înăsprire. Se pot atribui ascendentului deţinut de estetica bizantină în lumea ottoniană trăsăturile care deosebesc picturile carolingiene de la Müstair de cele opt panouri ale Minunilor lui Hristos care au fost executate în a doua jumătate a secolului al X-lea pe pereţii bisericii Sfîntul Gheorghe de la Oberzell, în insula Reichenau de pe lacul Konstanz. Aceste trăsături sînt: alegerea unui număr restrîns de subiecte, în contrast cu abundenţa narativă de la Münstertal, armonia compoziţiilor, solemnitatea senină a atitudinilor, forţa de abstractizare a desenului, impresia de monumentalitate. Asemenea caractere se regăsesc, la sfîrşitul secolului al X-lea, împreună cu preocupări decorative mai intense, în frescele care înfăţişează aceleaşi subiecte pe pereţii capelei învecinate, închinate Sfîntului Silvestru, de la Goldbach, pe malul lacului. Factura largă, sobră şi chiar grandioasă a frescelor din biserica Neuenberg-Sfîntul Andrei de la Fulda, înainte de anul 1023, şi repartiţia programului lor presupun cunoaşterea picturii murale bizantine. Maniera în care medalioanele cuprinzînd busturile lui Hristos şi ale Virtuţilor sînt dispuse aici pe bolţile cu penetraţii reproduce

sistemul decorativ al unor biserici ca Hosios Lukas din Focida. Stilul picturii ottoniene, poate revigorat simțitor de noi aporturi bizantine, s-a menținut și în biserica abațială de la Lambach (Austria de sus), spre sfîrșitul secolului al XI-lea.

Față de Europa romanică, Bizanțul a jucat rolul de inițiator. Prin exemplele, mai vechi sau recente, pe care i le propunea, a contribuit la dezvoltarea gustului ei pentru somptuozitate și i-a furnizat mijloacele de a și-l satisface. Prin intermediul fildeșurilor sale, al țesăturilor, emailurilor, manuscriselor, el i-a transmis teme iconografice și acestea au fost adoptate de nenumărate ori și în alte tehnici decît acelea care slujiseră la introducerea lor. Motivul animalelor stînd față în față, din țesăturile bizantine și orientale, a fost sculptat pe capiteluri. Anumite figuri formînd verticala din inițialele Lecționarului abației Sfîntul Marțial de la Limoges, la sfîrșitul secolului al X-lea, copiază destul de fidel personajele de pe fildeșurile imperiale, cum ar fi placa înfățișîndu-i pe Roman și Evdochia din Cabinetul de medalii *(il. 160)*. Emailurile bizantine au fost imitate în Limousin, precum și în regiunile renane și în cele străbătute de fluviul Meuse. O grijă pentru economie și simplificare a înlocuit procedeul smalțului celular *(cloisonné)* cu acela al smalțului pe fond scobit *(champlevé)*.

În secolul al XII-lea, expansiunea negustorilor italieni în Imperiul bizantin și Cruciadele au adus cu ele o sporire considerabilă a influențelor bizantine în Europa occidentală aflată în plină propășire. Dl. A. Grabar a arătat că «după mijlocul veacului al XII-lea, rare trebuie să fi fost atelierele de picturi sau de sculpturi romanice care nu datorau nimic stilizării bizantine».

Exemplul bisericii San Marco de la Veneția și poate, de asemenea, al Sfinților Apostoli de la Constantinopol și al Sfîntului Ioan de la Efes a inspirat planurile bisericilor Saint-Front de la Périgueux, Saint-Etienne de la Cahors și altor biserici cu șiruri de cupole pe pandantivi, răspîndite — în număr de șaizeci — în sud-vestul

Franței, din Périgord și din Quercy, pînă în Angoumois și în Saintonge.

Popularitate de care se bucurau tribunele înălțate pe colaterale a sporit strînsa înrudire cu sanctuarele constantinopolitane. Însuși numele de *matronalia* este traducerea cuvîntului grecesc *gynecee*. Și bazilicile cu trei nave prevăzute cu bolți în leagăn din Catalonia și din Roussillon (ca Sfînta Maria de la Amer, Sfîntul Martin din Canigou, biserica de la Ecluse) par să decurgă din unele prototipuri bizantine.

Occidentul, care avea să dea dovadă de o puternică originalitate în domeniul vitraliilor, se pare că ar fi primit și aici un prim imbold din partea Constantinopolului.

În Italia, activitatea mozaicarilor și a pictorilor bizantini la Veneția și în nordul Adriaticei, la Montecassino și în sfîrșit în Sicilia normanzilor provocă o recrudescență a influențelor bizantine, care s-a exercitat în diferite grade după locuri și împrejurări, dar care nu sînt absente aproape nicăieri, la fel ca și supraviețuirile paleocreștine.

Întărirea puterii temporale a papilor după Canossa (1077) și după Concordatul de la Worms, îi îndemnă pe suveranii pontifi să încurajeze o artă cu aspect monarhic. La Roma se constitui o școală de pictură murală, rivala celei din Imperiul de Răsărit. Vom cita drept mărturii, la sfîrșitul veacului al XI-lea, frescele din bazilica inferioară a Sfîntului Clemente de la Roma și cele de la Castel Sant'Elia, de lîngă Nepi. Noi aporturi bizantine s-au introdus aici în prima jumătate a veacului al X-lea, așa cum se poate vedea în mozaicurile absidei din bisericile San Clemente și Santa Maria in Trastevere (pe la 1140). La San Clemente imitarea modelelor bizantine, perceptibilă în hieratismul ușor țeapăn al figurilor lui Pavel și Petru, se confirmă prin folosirea în inscripții, înaintea numelui lor, a cuvîntului grec « Agios ». Recurgerea la vechile tradiții bizantine ale Romei nu a fost străină de acest curent.

În Italia de nord se înregistrează urmele influenței Bizanțului în biserica Sfîntul Vincențiu de

la Galliano (provincia Como, începînd din veacul al XI-lea), în catedrala de la Novara şi la Pavia, în veacul al XII-lea, în criptele bisericilor San Giovanni Domnarum şi Sant' Eusebio. Aporturile bizantine sînt deosebit de limpezi în biserica abaţială Sfîntul Petru de la Civate (la nord de lacul Como, la sfîrşitul veacului al XI-lea sau, mai degrabă, la începutul celui de-al XII-lea): îngeri şi sfinţi, repartizaţi în triade, chipuri cu ochii dilataţi şi nasul coroiat, încercănate cu umbre verzi, şi plasticitatea veşmintelor cu drapări sinuoase.

Prezenţa unor mozaicari greci la San Marco de la Veneţia asigură răspîndirea influenţei Bizanţului în regiunea Friuli-Venezia Giulia. Vom cita ca exemple frescele din catedrala de la Aquileia (sub patriarhul Poppo: 1019—1042) şi cripta ei (începutul secolului al XIII-lea), cele din biserica de la Summaga (pe la 1200 şi 1220) şi din baptisteriul de la Portogruaro (sfîrşitul secolului al XII-lea), unde existenţa unei cupole pe tambur şi a unor bolţi a înlesnit o distribuire, potrivită spiritului bizantin, a unor subiecte la origine paleocreştine şi occidentale.

La sfîrşitul veacului al XII-lea şi la începutul celui de-al XIII-lea, şcoala de la Roma şi-a îmbogăţit repertoriul iconografic, înnoindu-şi maniera prin împrumuturi făcute de la pictura bizantină de prin anii 1160 şi următorii. Aceste efecte se observă în abaţia Sfîntul Petru de la Ferentillo (în provincia Terni din Umbria meridională), în Sfîntul Ioan de la Poarta Latină de la Roma (sub pontificatul lui Celestin al III-lea: 1191—1198), în San Silvestro de la Tivoli (pe la 1200) şi în Santa Maria in Monte Domenico de la Marcellina.

Începînd din jurul anului 1150, influenţele bizantine pătrunseră, aparent prin intermediul Italiei, în pictura din Catalonia şi din Roussillon, de exemplu la Sfîntul Petru de la El Burgal şi la abaţia Pedret, ale cărei fresce au putut fi comparate cu cele din Sfîntul Petru de la Civate şi din Sant'Angelo in Formis. Aceste influenţe au atins un înalt grad de intensitate în sala capitu-

lului de la Sigena (la începutul secolului al XIII-lea). Ele au săvîrşit o mlădiere a geometrismului vechii tradiţii creştine din Spania prin folosirea semitentelor şi a modeleului.

Fără îndoială tot din Italia au pornit şi elementele bizantine care au ajuns în Franţa, începînd cu mijlocul veacului al XIII-lea. De la Montecassino sau din alte mînăstiri italiene, benedictinii au adus se pare la Cluny unele formule iconografice şi stilistice italo-bizantine, cum este giganticul Hristos din absida abaţiei, comparabil cu un Pantocrator bizantin, care se proiecta pe un fond de aur. Fără îndoială ne putem face o idee apropiată după Hristos cu mantia de purpură găsit în absida oratoriului de la Paray-le-Monial, al ordinului din Cluny. Nu departe de Cluny, într-un alt oratoriu al vestitei abaţii, aceea de la Berzé-la-Ville, s-a păstrat unul dintre cele mai frumoase ansambluri de fresce romanice franceze purtînd pecetea Bizanţului. Ele datorează obîrşiei lor răsăritene, în afara detaliilor iconografice, numeroase trăsături care amintesc de arta Comnenilor, cum ar fi bogăţia unei policromii armonioase (contrastînd cu simplitatea culorilor din biserica Saint-Savin pe rîul Gartempe, sau de la Tavant), manierismul faldurilor fine şi dese, petele luminoase care accentuează relieful, elegantele plete buclate şi bărbile. Nu se va putea nega nici caracterul bizantinizant al frescelor din abaţia benedictină Saint-Chef, în Dauphiné (din a doua jumătate a secolului al XII-lea). Picturile din mînăstirea Saint-Gilles de la Montoire-sur-le-Loir, care depindea de abaţia benedictină de la Saint-Calais, prezintă de asemenea elemente de origine italo-bizantină, care s-ar putea să fi fost aduse de călugării acestui ordin.

În Auvergne au existat de asemenea picturi pe fond întunecat, de inspiraţie bizantină, de exemplu frescele din porticul şi tribunele catedralei de la Le Puy şi acelea din biserica Saint-Julien de la Brioude.

Această artă italo-bizantină din veacul al XII-lea s-a impus, poate începînd cu Aquileia, în

Germania occidentală și meridională, precum și în Austria, în mare parte prin intermediul benedictinilor. Se cunosc foarte numeroase exemple de acest fel în nord-vestul Germaniei la Schwarzrheindorf (1151—1173), la Sfîntul Gereon de la Köln (pe la sfîrșitul secolului al XII-lea), în corul catedralei de la Soest (în jurul anului 1160) și din aceea de la Essen, la Sfîntul Martin de la Emmerich (pe la 1150) și la Knechtstedten (1162); în Bavaria, la Regensburg, în capela Tuturor Sfinților (după anul 1150) și, la cîțiva kilometri mai spre sud, în biserica abațială de la Prüfening (pe la 1150). În Austria există alte mărturii remarcabile în mînăstirea Nonnberg de la Salzburg (pe la 1154) și în capela castelului Hocheppan.

Influențele italo-bizantine au ajuns pînă în sudul Angliei la sfîrșitul veacului al XII-lea, datorită relațiilor cu Roma și cu normanzii din Sicilia. Ele au marcat profund, în catedrala de la Canterbury, frescele din capela Sfîntul Gheorghe (pe la 1150) și cele din capela Sfîntul Anselm (la sfîrșitul veacului al XII-lea).

Elementele bizantine au pătruns de asemenea, la sfîrșitul secolului al XII-lea, în Danemarca și în sudul Suediei (în Scania) pornind din Renania și poate chiar și din Anglia. În bisericile din insula Gotland, tradițiile bizantine sînt prezente cu mai multă puritate, ceea ce ridică problema centrului de unde au venit. Deoarece stilul acestor fresce dovedește o oarecare înrudire cu cel de la Novgorod. s-a pus întrebarea dacă el n-a suferit cumva influența artei din marele oraș negustoresc al Rusiei, care întreținea relații comerciale cu insula Gotland.

Aporturile bizantine, vehiculate prin intermediul manuscriselor împodobite cu miniaturi, al fildeșurilor și al țesăturilor, au fost extrem de numeroase în multe *scriptoria* romanice mai ales în a doua jumătate a veacului al XII-lea. Pictorul Bibliei de la Souvigny (aflată astăzi la Moulins) a copiat, de pildă, scene întregi din manuscrisele bizantine.

Astfel, arta bizantină în toată strălucirea plenitudinii sale clasice n-a încetat să ofere multiple lecții Europei occidentale care, redresată după tulburările invaziilor, se îndrepta treptat, începînd cu dinastia carolingienilor, spre preponderența pe care o va dobîndi odată cu Renașterea.

Bizanțul va fi nevoit să țină seama de ea.

Partea a patra

LUCIRI CREPUSCULARE: EPOCA IMPERIULUI LATIN DE LA CONSTANTINOPOL (1204—1261) ŞI RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR (1261—1453)

Împărțirea Imperiului între latini. Statele grecești

După ce au ocupat Constantinopolul în 1204, cruciații și venețienii au cucerit în cîțiva ani majoritatea teritoriilor europene și insulare ale Imperiului, pe care le-au împărțit între ei. Baldovin, conte de Flandra și de Hainaut, a fost încoronat împărat în Sfînta Sofia la 16 mai 1204, după un ceremonial inspirat din acela al basileilor, și un venețian, Toma Morosini, a fost numit patriarh latin al Constantinopolului.

Trei mari familii bizantine au stăpînit însă cîteva state grecești independente. Încă din luna aprilie 1204, doi nepoți ai lui Andronic I, Alexe și David Comnen, întemeiau cu sprijinul mătușii lor (sau strămătușă) după mamă, regina Tamar a Georgiei, Imperiul din Trapezunt care, timp de două sute cincizeci și șapte de ani, la marginea teritoriilor asupra cărora Constantinopolul și-a reluat mai apoi controlul, a păstrat tradițiile politice, religioase și artistice ale Bizanțului.

Membrii unei alte familii de origine imperială, familia Anghelilor, se retraseră în munții Epirului, Acarnaniei și Etoliei. Orașul Arta deveni capitala unui stat care s-a menținut pînă în anul 1340.

Dar nu mai departe de cincizeci de kilometri de Constantinopol, la Niceea, în Bithinia, membrii aristocrației civile și militare, prelații și

cărturarii s-au regrupat în jurul lui Teodor Lascaris, unul dintre marii generali ai Bizanțului, ginerele lui Alexe al III-lea Anghel. Refugiat la Niceea, Lascaris asigură alegerea unui nou patriarh, Mihail Autorianos, și acesta îl încoronă împărat. Imperiul continua de drept sub autoritatea celor doi șefi ai săi, cu instituțiile sale politice și religioase, în toată partea de nord-vest a Asiei Mici, încă nesupusă controlului turcilor. Ginerele și urmașul lui Teodor I, Ioan al III-lea Vatatzes (1222—1254), continuă cu energie opera de restaurare care fusese întreprinsă. Grija de a constitui cadrele unei administrații eficiente și de a reîntări simțămîntul național l-a determinat să organizeze învățămîntul și să favorizeze prin toate mijloacele înflorirea vieții intelectuale.

Recucerirea și restaurarea Imperiului

De la Niceea au pornit armatele recuceririi bizantine, a căror înaintare a fost înlesnită de o alianță temporară cu țarul bulgarilor, Ioan Asan al II-lea. La 15 august 1261, zi în care se sărbătorește Adormirea Maicii Domnului, purtînd în fruntea cortegiului icoana Născătoarei Hodighitria și primit cu mare bucurie de populație, Mihail al VIII-lea Paleolog, care asigura regența în numele lui Ioan al IV-lea Lascaris (august —1 decembrie 1258), nepotul lui Ioan al III-lea Vatatzes, și-a făcut intrarea triumfală — cu bună știre imprimată de solemnitate religioasă — în Constantinopolul pe care trupele bizantine îl eliberaseră de sub jugul latinilor încă de la 25 iulie. Dinastia Paleologilor avea să ocupe tronul Constantinopolului timp de o sută nouăzeci și doi de ani, mai îndelungată vreme decît oricare dintre înaintașele sale, depășind cu trei ani durata dinastiei Macedonene. Era însă nevoie de mai mult pentru ca Imperiul să fie restabilit în hotarele pe care le avusese în 1204. Anghelii se menținură în Epir și în Tesalia pînă în 1340. Baronii latini și venețienii își păstrau posesiunile în Peloponez, în Grecia centrală și în insule. Niciodată de acum

înainte basileul nu avea să mai domnească asupra unui teritoriu neîntrerupt de la Constantinopol pînă la capul Tainaron (Matapan). La nord, sîrbii şi bulgarii profitaseră de împrejurări pentru a întemeia state independente şi ameninţătoare. Genovezii ocupau insulele Chios şi Lesbos şi, dincolo de Cornul de Aur, întemeiaseră un cartier înfloritor, Galata.

Mihail al VIII-lea restaura deci un Imperiu dezmembrat, micşorat şi slăbit. Dar domnia lui (1261—1282) şi, în mai mică măsură, aceea a fiului său, Andronic la II-lea (1282—1328), au fost, în ciuda unor anumite slăbiciuni, domnii de întremare în timpul cărora Bizanţul a redevenit o putere de care trebuia să se ţină seama în Mediterana şi care a continuat să suscite invidia şi poftele de cucerire ale tuturor vecinilor.

Războaiele dinastice şi ruina Imperiului

În secolul al XIV-lea, un şir de conflicte dinastice slăbiră Imperiul în chip primejdios în faţa ameninţării turceşti. Războaiele care l-au opus pe Andronic al II-lea nepotului său, Andronic al III-lea (între 1321 şi 1328), pe Ioan al V-lea Paleolog lui Ioan al VI-lea Cantacuzino (între 1341 şi 1437, şi între 1352 şi 1355), în sfîrşit revolta lui Andronic al IV-lea Paleolog împotriva tatălui său, Ioan al V-lea (1376—1379), şi a lui Ioan al VII-lea, fiul lui Andronic al IV-lea, împotriva aceluiaşi Ioan al V-lea (1390) aduseră după ele devastarea ogoarelor, ruinarea tezaurului public, revolte sociale, cum ar fi aceea a zeloţilor la Salonic, precum şi intervenţia turcilor, pe care partidele ce se încăierau comiseră greşeala de a-i chema fiecare în ajutorul lor. Căci moartea Bizanţului se datorează egoismului şi orbirii marilor sale familii şi nu certurilor teologice.

Începînd de prin anul 1350, decadenţa Imperiului, cucerit treptat de către turci, se precipită în chip ineluctabil. În 1354, după mărturia ambasadorului Veneţiei la Constantinopol, bizantinii se simţeau atît de descumpăniţi în faţa ameninţării

turceşti, încît se gîndeau să se supună Republicii veneţiene, ţarului sîrbilor, sau regelui Ungariei.

Pe teritoriile controlate de împărat, activitatea artistică s-a redus simţitor după jumătatea veacului al XIV-lea.

Prosperitatea proprietarilor funciari şi a păturilor negustoreşti

În Imperiul sărăcit, nobilimea funciară, burghezia negustorească şi biserica îşi reîntăriră poziţiile. În secolul al XIV-lea, magnaţii au suplinit de nenumărate ori carenţa finanţelor imperiale pentru construirea corăbiilor sau întreţinerea trupelor. De asemenea ei au exercitat un anume mecenat în privinţa artelor frumoase. Artizanatul şi negoţul erau foarte active în oraşele mari. Constantinopolul rămîne vadul cel mai bun şi cea mai bogată în mărfuri dintre pieţele Orientului. La Salonic, tîrgul de la Sfîntul Dumitru continua să adune negustori de felurite naţionalităţi. În ciuda nesiguranţei care domnea din pricina actelor de piraterie la care se dedau grecii, genovezii, veneţienii şi turcii, negoţul maritim era intens şi înlesnea răspîndirea influenţelor artistice.

Forţa bisericii

În sfîrşit, biserica îşi spori forţa spirituală şi temporală. Într-o societate frămîntată, expusă ameninţărilor din afară şi, cu deosebire, aceleia a turcilor, o evlavie puternică oferea făgăduinţa izbăvirii, personale sau colective, pe care mijloacele pămînteşti nu mai păreau în stare să o asigure. Principii ortodocşi, bizantini sau străini, înzestrară cu generozitate mînăstirile existente şi întemeiară altele noi. Mai numeroşi decît în trecut au fost aceia dintre ei care îşi încheiară o existenţă agitată îmbrăcînd rasa monahală. Mînăstirile căpătară un loc de frunte în sînul bisericii, îi furnizară acesteia aproape toţi prelaţii, exercitînd asupra poporului o influenţă mereu sporită. În ţările slave biserica de la Constantinopol a contribuit la menţinerea influenţei Bizanţului cu toată decăderea prestigiului basileilor.

Mistra și Moreea

În sînul Imperiului bizantin există o provincie care, ruptă de Constantinopol de către seniorii latini din Grecia centrală și din nordul Peloponesului, a dus, într-o relativă independență, o viață destul de strălucitoare: este vorba de Moreea, numită astfel din pricina însemnătății culturii duzilor *(Morus)* în Pelopones. Luat ostatec în 1259 de oștile lui Mihail Paleolog, Guillaume de Villehardouin, nepot al vestitului cronicar, a fost nevoit să cedeze în 1262, pentru răscumpărarea sa, în afara cetăților întărite Monemvasia, Geraki și Maina, și cetatea Mistra, pe care o zidise în 1249 pe una dintre culmile din preajma muntelui Taiget, la vest de Sparta. Pe această înălțime de necucerit strategii bizantini și-au stabilit cartierul general de unde au condus împotriva baronilor franci operațiile care au eliberat treptat Peloponesul. La sfîrșitul secolului al XIII-lea, încetarea ostilităților dintre franci și bizantini a îngăduit înfrumusețarea unor biserici, mînăstiri și edificii publice la Mistra, unde fusese transferat sediul arhiepiscopiei de la Sparta. În scopul de a consolida situația Moreii, Andronic al II-lea Paleolog a hotărît în 1308 să desemneze guvernatorul-strateg nu numai pe un singur an, ci pe o durată mai lungă și îl numi în acest post pe Manuel Cantacuzino, tatăl viitorului împărat Ioan al VI-lea. Acesta din urmă avea să ridice Moreea, în 1348, la rangul de despotat, acordat în chip de apanaj unui prinț de sînge. O viață intelectuală și artistică activă a înflorit în jurul curții provinciale de la Mistra, unde numeroși umaniști bizantini au venit să respire un aer mai liber decît la Constantinopol și să-și refmprospăteze puterile în vecinătatea Spartei, plină de amintirile Greciei antice.

Simțămîntul trecutului elenic

În fapt, puși mai întîi în fața ocupanților latini, apoi a năvălitorilor turci, bizantinii căpătaseră o conștiință mai clară despre specificul tradițiilor lor naționale

și despre legăturile care îi uneau cu trecutul elenic. Imperiul de la Niceea s-a proclamat de nenumărate ori grec, prin glasul împăraților și al cărturarilor săi. Și dacă, după recucerirea Constantinopolului, textele oficiale au continuat să-i numească romani pe supușii basileului, în schimb cărturarii au folosit în multe rînduri cuvintele « Grecia » și « grec » pentru a desemna Imperiul, locuitorii lui și limba care era vorbită înlăuntrul său. Puțin înaintea căderii Constantinopolului, umanistul Ioan Arghiropoulos îi ceru lui Constantin Dragases (1449—1453) să abandoneze titlul de « împărat al romanilor », pentru a-l lua pe acela de rege al elenilor: « Titlul singur ar fi de ajuns, spunea el cu naivitate, pentru a asigura mîntuirea elenilor liberi și eliberarea fraților lor căzuți în robie ». Astfel s-a conturat încă de pe atunci simțămîntul național elenic, care avea să se întărească de-a lungul veacurilor de dominație otomană.

Renașterea umanistă

Redevenind stăpîni pe soarta lor, după victoria repurtată asupra Imperiului latin, bizantinii desfășurară în diferite domenii ale științei și artelor o rodnică activitate creatoare, pe care o pregătise opera intelectuală săvîrșită în Imperiul de la Niceea. Această sete de cunoaștere, ale cărei efecte le-am remarcat în cursul veacurilor precedente, a devenit mai intensă ca niciodată. Asistăm nu numai la o renaștere a literaturii și a studiilor de drept, dar și a medicinei, astronomiei și matematicilor, știința prin excelență a Greciei antice. Împărații au sprijinit această mișcare și au participat ei înșiși la ea.

Umanismul bizantin a luat avînt sub Andronic al II-lea Paleolog (1282—1328), după anii de restaurare politică ce au urmat întoarcerii lui Mihail al VIII-lea la Constantinopol și înaintea crizelor din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Universitatea de la Constantinopol a fost reorganizată și a căpătat numele de Museu, spre a fi legată de tradiția alexandrină. După criza declan-

şată de conflictele dinastice din veacul al XIV-lea şi de înaintarea turcilor, o recrudescenţă a vieţii intelectuale a mai avut loc sub Manuel al II-lea (1391—1425).

Idealul intelectual al timpului, acela de *kalokagathia* sau de *asteiotes* (urbanitate), a fost idealul omului la care calităţile morale şi o cunoaştere universală se îmbinau cu gustul pentru acţiune în viaţa secolului. El s-a întrupat în Nichifor Chumnos (aprox. 1250—1327), sfetnic al lui Andronic al II-lea, şi în rivalul său Teodor Metohites (1260—1332), care îi urmă în favoarea de care s-a bucurat pe lîngă împărat. Aceşti umanişti erau sensibili la frumuseţea monumentelor, a operelor de artă, a locurilor şi a peisajelor. Într-o remarcabilă scrisoare, Teodor al II-lea Lascaris îşi dezvăluie emoţia încercată dinaintea ruinelor Pergamului, pe care le descrie foarte bine. La fel, Nichifor Chumnos a celebrat monumentele Salonicului. Iar Teodor Metohites şi-a destăinuit plăcerea ce i-o dădea contemplarea mării, a cerului, a corpurilor cereşti şi a creaţiunii.

În acelaşi timp, slăbirea structurilor statului autoritar provocă apariţia unor trăsături noi. Civilizaţia bizantină a tins în acea vreme către desacralizare. Împăratul a pierdut din majestatea sa divină. El a devenit acela căruia erudiţii îi dădeau sfaturi în memorii, adesea inspirate după modelele platoniciene cu idealul lor despre regele-filozof. La mai mulţi gînditori, chiar şi la un călugăr ca Nichifor Blemmides, filozofia încetă să mai fie slujnica teologiei, reluîndu-şi locul în vîrful ierarhiei artelor şi ştiinţelor.

Seducţiile gîndirii păgîne şi îndeosebi ale neoplatonismului care, începînd cu Psellos, nu încetă să cîştige mereu noi adepţi, făcură să se clatine credinţa creştină la mulţi oameni ai timpului. În prima jumătate a secolului al XV-lea, Gemistos Plethon (născut pe la 1360, mort în 1452) întemeie la Mistra o confrerie secretă în sînul căreia profesa un spiritualism de inspiraţie platoniciană, care repudia creştinismul şi propovăduia restaurarea unui păgînism epurat.

Reacția isihastă Nu trebuie să credem însă că, în această perioadă, biserica a pierit ruinată de necredință. Dimpotrivă, odată cu disputa isihastă ea a dat o dovadă a vitalității curentului mistic care o însuflețea și a reînvierii teologice de care era în stare. Sub numele de isihasm — de la grecescul *hesychia:* liniște, contemplare — s-a răspîndit, în jurul anilor 1330, o doctrină ascetică prin care călugării erau învățați cum să obțină, prin mijloace de rugăciune psiho-fizice, viziunea luminii divine care îl transfigurase pe Hristos pe muntele Tabor. Un călugăr de origine calabreză, Varlaam (1290—1348), inițiat în scolastica sfîntului Toma d'Aquino și, prin mijlocirea ei, în filozofia antică, luă în derîdere practicile folosite și atacă isihasmul pe plan principial. După părerea lui, numai rațiunea îngăduie omului să-l gîndească pe Dumnezeu și, în acest scop, era necesar studiul filozofiei antice. Răspunsul veni din partea unui călugăr de viță nobilă, Grigore Palamas (1296—1359), viitor arhiepiscop al Salonicului și patriarh al Constantinopolului. Teologia pe care o elaboră fu confirmată de două sinoade (1341, 1351) și adoptată de biserica ortodoxă. El afirma că Dumnezeu putea să se reveleze în iluminarea mistică acelor oameni care meritau să fie cuprinși de har, pentru că primiseră tainele Botezului, a ungerii cu Sf. Mir și a Împărtășaniei și pentru că luau parte la celebrarea liturghiilor care reînnoiau zilnic jertfa de mîntuire. Pentru el comuniunea cu Dumnezeu era acordată acelora care respectau prescripțiile și ritualurile bisericii, pe cînd misticii precedenți afirmaseră de multe ori privilegiul celor inspirați asupra ierarhiei. Palamismul a izolat ortodoxia de curentele raționaliste ale Renașterii italiene și a accentuat separația dintre biserica de la Roma și aceea de la Constantinopol.

Bizanțul și Europa occidentală Succesul doctrinei lui Grigore Palamas s-a datorat în parte faptului că permitea simțămîntului popular să-și manifeste opo-

ziția față de latini, a căror dominație, politică și religioasă, fusese cu greu îndurată. Interpretă a voinței credincioșilor săi, biserica ortodoxă a zdrobit, adesea prin tulburări și răzmeriță, tentativele de unire cu papalitatea, pe care s-au străduit să le înfăptuiască aproape toți împărații de la Constantinopol, mai întîi pentru a zădărnici proiectele de cucerire ale lui Carol de Anjou (1266—1285) sau ale altor principi latini, mai apoi pentru a obține ajutorul militar al occidentalilor împotriva turcilor.

Cuvintelor lui Petrarca: « Turcii sînt dușmani, dar grecii schismatici sînt mai răi decît dușmanii », sau, altă dată cînd scria în 1352 dogelui din Genova: « Doresc să văd acest Imperiu infam, acest consistoriu de erori distrus de propriile voastre mîini », le răspunde exclamația marelui duce Notaras: « Mai bine să vedem în inima capitalei turbanul turcesc decît mitra latină ».

Începînd din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, împărații de la Constantinopol au venit de mai multe ori în Europa catolică să ceară sprijin împotriva turcilor. Primul, Ioan al V-lea Paleolog (1341—1391) s-a dus la sfîrșitul anului 1365 la Buda, pentru a solicita, zadarnic, concursul lui Ludovic I de Anjou, regele Ungariei. În decembrie 1399, Manuel al II-lea (1391—1425), însoțit de mareșalul de Boucicault, pe care Carol al VI-lea al Franței i-l trimisese în fruntea unei oști formate din o mie două sute de oameni, întreprinse o lungă călătorie care îl purtă pînă la Londra și îl făcu să poposească doi ani la Paris. După primul asediu al Constantinopolului, efectuat de turci în 1422, Ioan al VIII-lea Paleolog (1425—1448), în calitatea sa de urmaș asociat la tron cu tatăl său Manuel al II-lea, s-a dus la Milano, la Veneția și în Ungaria. Dar el se înfățișă însoțit mai ales de fratele său Dumitru, de patriarhul Iosif, de numeroși episcopi și egumeni, și de eminenți reprezentanți ai intelectualității bizantine, dinaintea conciliului care s-a deschis la Ferrara în ziua de 9 aprilie 1438 pentru a realiza unirea celor două biserici și care apoi s-a

mutat la Florența în 10 ianuarie 1439. Intrarea sa pe cal în capitala Toscanei, în fruntea unui cortegiu de prelați și de înalți dregători, produse o impresie deosebit de puternică asupra populației: douăzeci de ani mai tîrziu, Benozzo Gozzoli a transpus evenimentul în scena cortegiului ecvestru al regilor magi, zugrăvită pe pereții capelei Medici. Pisanello a bătut o medalie cu efigia împăratului, ale cărui trăsături ni s-au păstrat de asemenea într-un bust de bronz de la Vatican. Piero della Francesca se zice că i-ar fi reprezentat, în frescele sale de la Arezzo, pe Constantin și pe Heraclius după chipul lui Ioan al VIII-lea. Și se pare că, pentru a răspunde speranțelor născute din pregătirile conciliului, Ghiberti ar fi celebrat în chip simbolic, pe la 1436—1437, unirea bisericilor în întîlnirea dintre Solomon și regina din Saba, care încheie seria panourilor ilustrînd Vechiul Testament pe poarta baptisteriului de la Florența. Unirea a fost proclamată la 6 iulie 1439, dar fără a fi realizată vreodată.

În domeniul intelectual, relațiile dintre Orient și Occident au fost mai cordiale și mai rodnice. Printre primii, filologul Maxim Planudios (1260—1310), ambasadorul lui Andronic al II-lea la Veneția, a socotit că numeroase opere ale literaturii latine, profane și creștine, de la Cato pînă la sfîntul Toma, meritau să fie tălmăcite de el în limba greacă. Demetrius Cydones, care învățase latina la Milano, îi urmă pilda și traduse *Summa Theologiae* de Toma d'Aquino și alte texte ale Părinților bisericii latine, începînd cu sfîntul Augustin. Multe romane cavalerești și balade italiene, provensale sau franceze, au fost adaptate în poezia populară greacă.

În secolul al XIV-lea și mai mult încă la începutul celui de-al XV-lea, după reorganizarea Universității de la Constantinopol sub Manuel al II-lea, italienii veniră în număr destul de mare să-și facă studiile la Constantinopol. Printre aceștia se numărau mai mulți umaniști care aveau să se întoarcă în țara lor spre a răspîndi

ştiinţa dobîndită. Unul dintre cei mai eminenţi profesori ai Universităţii de la Constantinopol, Manuel Chrisolaras (pe la 1350—1415), a fost invitat să predea cursuri de limba greacă la Florenţa, la Pavia şi apoi la Roma. Alţi umanişti bizantini, ca Gheorghe din Trapezunt, Ioan Argiropoulos, Dimitrios Chalcocondylas, îi urmară la Florenţa şi în alte oraşe din Italia. Temperament profund conciliator, Visarion, născut la Trapezunt pe la 1395 în credinţa ortodoxă, murea la Ravenna în 1472 cardinal al bisericii romane, lăsînd moştenire Veneţiei bogata sa bibliotecă ce avea să constituie unul dintre principalele fonduri ale Bibliotecii San Marco.

Exista totuşi o profundă deosebire de spirit între renaşterea din vremea Paleologilor şi Renaşterea din Europa apuseană. « Noi sîntem nişte moştenitori », spunea cu melancolie Teodor Metohites, spirit dintre cele mai conştiente de lipsurile şi desuetudinea culturii bizantine. Imperiul bizantin purta povara unui lung trecut şi în el nu se afla acel curent profund de eliberare a structurilor economice, politice şi sociale ale Evului Mediu care, în Europa occidentală, a dus la Renaştere. Dacă, printr-un miracol imposibil, Constantinopolul n-ar fi căzut la 29 mai 1453, în Italia ar fi trebuit să caute elementele unei reînnoiri pe care nu mai era în stare să o săvîrşească singur.

Bizanţul şi lumea slavă

Bizanţul a continuat să slujească drept model, în toate domeniile vieţii politice, intelectuale, artistice şi religioase, statelor slave care profitaseră de eclipsa lui în vremea Imperiului latin, pentru a-şi consolida independenţa. Istoria raporturilor politice ale acestor state cu Bizanţul, cu latinii, cu turcii şi între ele, este alcătuită dintr-un şir de războaie şi de alianţe.

Bulgaria

În Bulgaria, pe la 1185, familia Asan izbutise să reconstituie în nordul ţării, în preajma oraşului

Tîrnovo, un stat puternic. Acest nou imperiu își atinse apogeul sub domnia lui Ioan (sau Ivan) Asan al II-lea (1218—1241). Dar, la moartea lui, dificultățile ivite în jurul succesiunii, certurile dintre boieri, presiunile bizantinilor și ale rușilor aruncară din nou Bulgaria într o decadență din care avea să o scoată, la începutul veacului al XIV-lea, Teodor Sviatoslav (1300—1322), Mihail al III-lea Șișman (1323—1330), cumnatul lui Andronic al III-lea Paleolog, dar mai cu seamă Ivan Alexandru (1331—1371).

La moartea acestuia din urmă, uneltirile separatiste ale principilor și ale boierilor reîncepură cu și mai multă forță, făcînd din Bulgaria o pradă ușoară pentru turci care, după ce pătrunseseră pe teritoriul ei încă de prin 1363, ajunseră să o ia cu totul în stăpînire în anii 1393—1396.

Serbia

Serbia a parcurs etapele unui proces asemănător aceluia care s-a desfășurat în Bulgaria dar, fiind mai aproape de Italia, a suferit mai mult influența acesteia. În 1202, marele jupan Ștefan (1196—1228), fiul lui Nemania, presimțind răsturnările ce aveau să vină, își repudie soția Evdochia, fiica lui Alexe al III-lea Anghel, spre a se căsători cu Ana Dandolo, nepoata vestitului doge Enrico Dandolo. În 1217, fu încoronat «rege al Serbiei întregi» de către un legat al papei Honorius al III-lea, dar, temîndu-se după aceea să nu se înfeudeze prea mult Romei, obținu prin negocieri cu Teodor I Lascaris și cu patriarhul Manuil I Sarantanos (1217—1222) ca biserica sîrbă să devină o arhiepiscopie autocefală sub conducerea fratelui său, Sava, viitorul sfînt, căruia îi ceru să-l încoroneze încă o dată, după ritul ortodox. Sub urmașii săi, Serbia deveni cel mai puternic stat din Balcani. O nouă fază din istoria regatului începu odată cu Ștefan Uroș al II-lea Miliutin (1282—1321), războinic îndrăzneț, diplomat abil, principe iubitor de fast, care anexă nordul Macedoniei cu intenția de a-și extinde cuceririle pînă la Constantinopol. În același timp, Miliutin căută

în cîteva rînduri alianţa cu familia imperială şi două din cele patru soţii ale sale, prima şi ultima, au fost prinţese bizantine. Sub domnia lui, Serbia îşi modelă mai mult ca oricînd genul de viaţă după acela al Imperiului.

Acest efort de organizare a statului şi această viaţă intelectuală mai strălucitoare au generat la sîrbi simţămîntul forţei lor. Ştefan Dušan (1331—1355), acel « Napoleon al sîrbilor », ştiu să tragă profit de pe urma războiului civil dintre Ioan al V-lea Paleolog şi Ioan al VI-lea Cantacuzino pentru a-şi asigura, prin cucerire, puterea sa asupra unui teritoriu care se întindea de la Dunăre pînă la golful Corint şi de la marea Adriatică pînă la fluviul Mariţa. El se proclamă în greceşte « împărat şi autocrator al Serbiei şi al Romaniei ». Acest eveniment avu drept corolar ridicarea arhiepiscopiei din Serbia la rangul de patriarhie autocefală, al cărei sediu fu transferat la Peč. Din aceasta a rezultat o vremelnică ruptură cu patriarhia de la Constantinopol.

Aşa cum se întîmpla adesea pe vremea aceea, dispariţia lui Dušan a fost urmată de certuri feudale, care atraseră după ele fărîmiţarea Imperiului în principate independente sau pe jumătate independente. De această situaţie profitară turcii. Victoria otomanilor, porniţi de la bazele lor din Tracia, asupra cneazului Lazăr la 15 iunie 1389 pe cîmpia Kossovo transformă Serbia într-un despotat vasal turcilor, încredinţat fiului lui Lazăr, Ştefan (1389—1427). Acesta îşi stabili capitala la Belgrad. Serbia izbuti să-şi recîştige libertatea în 1444, sub Gheorghe Brancovici, dar o pierdu din nou în 1459 după bătălia de la Smederevo.

Albanezii şi românii

Tot în epoca Paleologilor reapărură popoare uitate de istorie în decursul veacurilor precedente. Albanezii, o ramură a populaţiilor ilirice, se răspîndiră la nord-vest de Grecia şi durară acolo aşezări trainice.

Românii, mai întîi sfîrtecați între Ungaria, Polonia, cnejii din sudul Rusiei și Bulgaria, formară, în veacul al XV-lea *(sic)*, principate autonome, mai ales în Țara Românească și în Moldova. * Popor de limbă latină, ei se alăturară bisericii ortodoxe și primii mitropoliți din Țara Românească au fost greci. **

Cucerirea Constantinopolului

În ziua de marți 29 mai 1453, după mai bine de un secol de lupte împotriva turcilor otomani care stîrnseseră menghina din ce în ce mai tare, Constantinopolul căzu în mîinile lor. Ultimul împărat, Constantin Dragases, care, cu trei ani mai înainte, nu se putuse urca pe tron decît cu încuviințarea sultanului Murad, fu ucis în aceeași zi în luptă. Imperiul bizantin își trăise traiul. Turcii au pus stăpînire pe Mistra în 1460 și pe Trapezunt în 1461. Astfel s-a născut un nou Imperiu, moștenitor în multe privințe al predecesorului său și, asemenea acestuia, expus poftelor de cucerire ale vecinilor săi.

---

* Surprind afirmațiile prof. Delvoye potrivit cărora poporul român ar fi fost « uitat de istorie », și că abia în epoca Paleologilor, în secolul al XV-lea ar fi luat ființă Țara Românească și Moldova.

În fapt, existența poporului român, ca realitate etnologică definită, a fost consemnată în izvoarele bizantine încă din secolul al X-lea, mențiunile despre români înmulțindu-se progresiv în secolele următoare. Cel dintîi cărturar care a consemnat existența unei romanități orientale, a unui popor care se numește pe sine *roman*, a fost împăratul bizantin Constantin al VII-lea Porfirogenetul (912—959), în a sa lucrare *De administrando imperio*. În secolele XI—XII, aflăm mărturii despre existența *valahilor* nord și sud-dunăreni în *Strategikonul* lui Katakalon Kekaumenos, în cronicile dalmatine (« anonimul » din Diocleea), în relatările lui Benjamin de Tudela, în scrierea lui Ioan Kynnamos, secretarul împăratului Manuel Comnenul (1143—1180), în cronica rusă *Povestea vremurilor de demult*, precum și în alte scrieri și documente. Deosebit de importantă este cronica maghiară a *Notarului anonim* (*Anonymus*, sec. XII), care furnizează numeroase date asupra voievodatelor românești din Crișana, Banat și Transilvania existente la sfîrșitul secolului al IX-lea,

voievodate prevăzute cu un întreg sistem defensiv alcătuit din cetăți puternice care, sub comanda lui Menumorut, Gelu și Glad, au opus o dîrză rezistență împotriva atacurilor maghiare.

În perfectă consonanță cu informațiile furnizate de izvoarele scrise, rezultatele cercetărilor arheologice au demonstrat prezența constituită a jupanatelor și voievodatelor românești din secolele IX—XI, semnificativă fiind, între altele, piatra cu inscripție de la Cernavodă, datînd din anul 943, în care este amintit numele jupanului Dumitru.

Un moment de puternică afirmare a elementului românesc l-a marcat participarea la răscoala antibizantină din 1186 și apoi cooperarea la înfăptuirea statului vlaho-bulgar. Din corespondența împăratului româno-bulgar Ioniță cel Frumos (1196—1207) cu papa Inocențiu al III-lea rezultă cu pregnanță că amîndoi erau perfect conștienți de romanitatea românilor, de faptul că ei sînt urmașii coloniștilor romani în spațiul carpato-danubiano-balcanic.

În secolul al XIII-lea mențiunile despre români se înmulțesc neîncetat, fie în legătură cu participarea lor la importante campanii militare (ca cele împotriva tătarilor), fie în legătură cu luptele duse pentru apărarea de cotropitori, cum s-a întîmplat cu voievodul Litovoi căzut în luptele cu oștile maghiare. Avînd de înfruntat tendințele de hegemonie ale unor state mai puternice, două dintre voievodatele române, Țara Românească și Moldova, au reușit să dobîndească independența în secolul al XIV-lea, urmînd ca de aici încolo să joace un rol mereu mai însemnat în zona sud-est europeană. Este de ajuns să amintim, în acest sens, victoriile repurtate de către Basarab I și ale lui Vlaicu I împotriva armatelor coroanei maghiare, victoriile antiotomane dobîndite de Mircea cel Bătrîn ca și rolul acestuia în criza succesiunii lui Baiazid.

În lumina datelor de mai sus, este evident că nu poate fi admisă afirmația că poporul român ar fi fost uitat de istorie sau că țările române s-ar fi întemeiat abia în secolul al XV-lea. (Vasile Drăguț)

** Unilaterală este și afirmația că primii mitropoliți din țările române ar fi fost greci. În secolul al XIII-lea, Vaticanul a fost în repetate rînduri neliniștit de activitatea și autoritatea episcopilor români din Transilvania. În secolul al XIV-lea, este adevărat că primii ierarhi ai noii înființatei mitropolii de la Curtea de Argeș (1359) au fost greci, dar în Moldova, de la început, mitropoliții au fost români, ceea ce a atras supărarea patriarhiei ecumenice de la Constantinopol. Domnitorul Petru Mușat (1374—1391) nu s-a lăsat intimidat de această supărare și astfel Iosif Mușat, primul mitropolit al Moldovei, a rămas în scaun. (Vasile Drăguț)

1. ARHITECTURA

ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Arhitectura din epoca Paleologilor se caracterizează prin rafinamente în utilizarea tipurilor apărute şi perfecţionate de-a lungul veacurilor anterioare. O tendinţă spre complicarea planurilor, spre supraabundenţa decorului exterior, spre însufleţirea liniilor şi a maselor a îngăduit chiar să se vorbească despre un fel de baroc bizantin. Departe de a zămisli, aşa cum s-a pretins adesea, o renaştere comparabilă cu aceea italiană din Quattrocento care pornise pe calea unei noi înfloriri clasice, dimpotrivă, arta Imperiului a trăit în acea vreme faza ultimă a evoluţiei sale, analogă celei a goticului flamboyant. Se observă de asemenea, în mai multe puncte, o reîntoarcere mai mult sau mai puţin voită la formulele paleocreştine.

1. FOLOSIREA GALERIILOR ÎN JURUL EDIFICIILOR

Una dintre formulele pe care arhitecţii timpului au utilizat-o cu precădere la Constantinopol şi la Salonic este aceea a galeriei ce învăluie din trei părţi edificiul. Ea a permis modificarea tipului în cruce greacă înscrisă la trei biserici ale unor mînăstiri de la Constantinopol, zidite
 fără îndoială de acelaşi arhitect sub domnia lui

Andronic al II-lea Paleolog (1282—1328), grație generozității membrilor familiei imperiale, dornici de a-și afla aici odihna veșnică alături de rudele lor apropiate. Acestea sînt: biserica mînăstirii Sfîntul Andrei din Krisei (Hodja Mustafa Paşa Djami), reconstruită îndată după 1284 de către principesa Teodora Raulaina, nepoata lui Mihail al VIII-lea și vara lui Andronic al II-lea; biserica Sfîntul Ioan Botezătorul, ridicată la sfîrșitul veacului al XIII-lea de Teodora, văduva lui Mihail al VIII-lea, lipită de latura sud a bisericii mînăstirii lui Constantin Lips *(plan 32)*; biserica mînăstirii Născătoarei-Pammakaristos (Fetiye Djami), zidită între 1292 și 1294 de nepotul lui Mihail al VIII-lea, protostratorul Mihail Glabas Tarkaniotes *(plan 33)*.

În aceste trei biserici, prevăzute cu un pronaos, careul care suportă cupola, în loc să fie sprijinit de patru bolți desenînd brațele unei cruci grecești ce se ridică pînă la baza tamburului, este înconjurat la nord, la vest și la sud de o galerie scundă, cu bolți în leagăn. Astfel, naosul central devine mai spațios și mai bine luminat. Poate că această soluție a fost inspirată de bisericile cu trompe de colț care, așa cum am văzut mai înainte, erau desigur în mare majoritate ctitorii imperiale. Necesitatea de a echilibra eficient împingerile cupolei a dus la închiderea prin timpane a arcurilor care poartă cupola la nord, la vest și la sud, lăsîndu-se deschis doar arcul de la est, pe traveea altarului (bema). În consecință, era nevoie să se reintroducă între stîlpi coloanele care fuseseră eliminate la tipul în cruce greacă: la capătul evoluției, s-a revenit la forme mai apropiate de bazilica cu cupolă.

În exterior, cupola și nava centrală se ridică mult mai limpede deasupra colateralelor decît la tipul în cruce greacă înscrisă.

De asemenea, unele biserici mai vechi au fost înconjurate cu galerii boltite în leagăn, sau cu cupole. La Kilisse Djami nu a mai rămas decît exonartexul cu punctele de pornire ale colateralelor nord și sud *(plan 26)*. Cînd, la începutul

secolului al XIV-lea, Teodor Metohites, pe atunci logothet al vistieriei lui Andronic al II-lea, restaură biserica Hristos din Chora, în vecinătatea palatului său, el înconjură careul central al edificiului, a cărui construcție fusese întreprinsă pe vremea Mariei Ducas, cu o triplă galerie: cea de la sud a fost transformată într-o capelă terminată cu absidă și acoperită de o cupolă. La Pammakaristos *(plan 33)*, văduva lui Mihail Glabas Tarkaniotes, Maria, care se călugărise în 1315 luînd numele de Marta, a ridicat mai întîi, lipită de latura sud a bisericii zidite de soțul ei, o capelă cu planul în cruce greacă și cu tribune, închinată lui Hristos și menită să adăpostească mormîntul soțului și al ei propriu. Ceva mai tîrziu s-a adăugat în jurul edificiului o triplă galerie.

La Salonic se află de asemenea biserici cu planul în cruce greacă înscrisă care au fost încadrate de o galerie în formă de Π *(pi)* chiar în momentul construcției lor. Așa este Sfînta Ecaterina *(il. 176)* și de asemenea Sfinții Apostoli, zidită de patriarhul Constantinopolului, Nifon (1312—1315), originar din Verria (în Macedonia), pentru a sluji ca biserică unei mînăstiri închinate Născătoarei. Aceste galerii sînt acoperite de cupole în unghiuri.

O formulă asemănătoare fusese practicată mai înainte în Veneția, în secolul al XIII-lea, la Sfîntul Marcu unde se alipiră nartexului două galerii cu cupole, mai întîi una la nord, mai apoi alta la sud, care flancau brațul apusean al crucii.

La Ohrid, pe atunci încă sub cîrmuirea bizantinilor, arhiepiscopul Grigore, care întreținea relații strînse cu Andronic al II-lea și primise în dar din partea acestuia o mînăstire la Constantinopol, adăugă în 1314, în fața Sfintei Sofia, un exonartex flancat de două turnuri; prin înfățișarea sa grandioasă și prin judicioasa folosire a nișelor în fațadă, acest exonartex ar fi făcut figură onorabilă și în capitala Imperiului *(il. 99 și 178)*.

Edificiile pe care le-am trecut în revistă mai înainte oferă o trăsătură pe care o regăsim la multe construcții din epoca Paleologilor, mai ales la Constantinopol și în teritoriile unde influența lui s-a făcut foarte simțită: în Macedonia, în Serbia și în România; este vorba despre importanța acordată decorării fațadelor. Se pare că începînd din această vreme arhitecții s-au adresat mai mult privirilor decît sufletelor. Nișele, arcadele, frontoanele curbe, fațetele de tambur cu capătul arcuit care răscroiesc festoane în cornișa cupolelor, brîiele în dinți de ferăstrău, ornamentele desenate de pietre și de cărămizi — toate acestea își îmbină efectele spre a produce o impresie de bogăție și de fantezie. Pereții exteriori oferă un aspect mai variat. Absidele își sporesc laturile pînă cînd regăsesc, la limită, vechea linie semicirculară. Tamburile cupolelor se înalță cu mai multă cutezanță decît în trecut. După formularea lui Michelis, «imnului închinat lui Dumnezeu îi urmează strigătele de invocare». De la Pammakaristos și de la exonartexul din Kilisse Djami, pînă la Sfinții Apostoli din Salonic, cuprinzînd și Sfînta Ecaterina *(il. 176)*, aceste tendințe își fac simțită acțiunea din ce în ce mai limpede. Ele și-au atins deplina înflorire barocă în biserica de la Gračanica, zidită de Miliutin în 1320, cu etajarea de arcuri dublate și tamburi de cupole purtate spre cer într-un avînt impetuos *(il. 174)*.

Bisericile construite de Lazăr și de fiul său Ștefan în cursul ultimilor treizeci de ani din secolul al XV-lea pe valea Moravei, unde despoții sîrbi se repliaseră în fața înaintării turcilor, au rămas fidele formulelor decorative în care gustul detaliului și al pitorescului predomina asupra simțului monumentalității și al volumului. Vom cita bisericile de la Ravanica (1377), Kruševac (pe la 1380), Ljubostinja (la sfîrșitul secolului al XIV-lea), Kalenić (în jurul anului 1400), Rudenica (1403—1410) și Manasija (între 1407 și 1418).

Faţadele lor, mai ales în părţile înalte, sînt însufleţite de o sensibilitate exasperată, proprie civilizaţiilor conştiente de apropiata lor dispariţie.

3. PLANURILE ÎN CRUCE GREACĂ ÎNSCRISĂ

Planul în cruce greacă înscrisă a continuat să se bucure de multă trecere în provinciile şi în teritoriile de la marginea Imperiului. Miliutin a pus să se refacă, în 1313, după acest tip părţile înalte ale bisericii Sfîntul Gheorghe de la Staro-Nagorično (în Macedonia, la nord-est de Skoplje), care fusese construită în secolul al XI-lea sub forma unei bazilici cu trei nave *(il. 175)*. Aflăm aici, ca şi la Constantinopol şi la Salonic, preferinţa pentru cupolele de unghi. În acelaşi spirit, mitropolia de la Prizren, care, la începutul secolului al XIII-lea, fusese construită după planul unei bazilici cu trei nave, a fost preschimbată în 1307, la porunca lui Miliutin, într-un edificiu cu cinci nave în formă de cruce, cu o cupolă centrală şi patru cupole de unghi. Colateralele bazilicii vechi au alcătuit în jurul crucii o galerie împresurătoare, după moda de la Constantinopol.

Varianta triconcă a planului în cruce greacă, cu abside suplimentare la nord şi la sud şi un vast pronaos la vest, care fusese pusă la punct mai înainte la Sfîntul Munte, a fost utilizată nu numai în noile construcţii de la Muntele Athos, dintre care cea mai importantă este *catholicon*-ul mînăstirii sîrbeşti Hilandar, reclădit de Miliutin în 1293, ci şi în bisericile unor mînăstiri din Grecia, mai ales în Tesalia, la Meteora, precum şi în bisericile de pe valea Moravei şi în anumite biserici din Moldova şi din Ţara Românească.

4. BISERICILE CU TROMPE DE COLŢ

Tipul cu trompe de colţ nu a supravieţuit decît în rare edificii. Ultimul ca dată este una din cele două biserici care au fost zidite la Mistra atunci cînd oraşul a devenit sediul unei arhiepiscopii
 şi, în acelaşi timp, reşedinţa guvernatorilor-stra-

tegi. Este vorba de biserica mînăstirii închinate sfinților militari Teodori, în cartierul Brontochion, a cărei construcție a fost începută pe la 1290 și terminată înainte de anul 1296 *(il. 179)*. La capătul evoluției pe care acest tip, după cît se pare originar din Constantinopol a urmat-o în Grecia sub efectul tradițiilor locale, ultimele bolți cu penetrații au dispărut, la fel ca și tribunele, păstrîndu-se doar bolțile în leagăn. Exteriorul, foarte îngrijit, prezintă o eleganță și o zvelțețe care îl fac să se înrudească mai mult cu bisericile în cruce greacă decît cu monumentalitatea edificiilor anterioare prevăzute cu trompe. Caracterul profund grec al fațadelor se afirmă în absența nișelor. Ceva mai tîrziu au fost construite galerii alipite fațadei de vest pentru a sluji drept nartex și altele fațadei de nord pentru a oferi o priveliște spre valea rîului Eurotas.

În Epir, biserica Fecioarei-Parigoritissa (= Alinătoarea) de la Arta *(plan 34; il. 177)*, zidită între 1283 și 1296 de către despotul Nichifor I Comnenoducas (1271—1296) și soția sa, Ana Paleolog, nepoata împăratului Mihail, oferă o imagine a artei compozite dintr-o provincie ai cărei stăpînitori priveau înspre Constantinopol, acceptînd totodată tradițiile locale și chiar suferind influențele latine. Punctul de pornire este tipul cu trompe de colț, dar remaniat și combinat cu alte formule aflate pe atunci în vigoare. Deasupra naosului dreptunghiular, care se termină la est cu trei abside, se ridică o cupolă al cărei cerc de la bază a fost redus, ea fiind lăsată să se sprijine pe colonete în trei etaje, în consolă, care se sprijină la rîndul lor, la parter, pe opt stîlpi: de aici rezultă, în unghiuri, nișe comparabile cu acelea din bisericile cu trompe, dar a căror lățime se micșorează pe măsură ce etajele urcă și care au fiecare deasupra lor un arc treflat, în stil gotic pur. Între părțile superioare ale acestor nișe se întind patru bolți în leagăn, ce desenează o cruce greacă. Pentru despot și suita lui, după modelul vechilor sanctuare imperiale de la Constantinopol, s-au introdus din nou tribunele ce

lipsesc în bisericile contemporane din Grecia şi din capitală. Naosul central este împrejmuit de un pronaos şi de două galerii, una la nord şi alta la sud. La exterior, biserica se prezintă ca un cub masiv, cu un aspect foarte sever, avînd două etaje de ferestre geminate. La etaje, frumosul parament celular, în maniera greacă, este împodobit cu brîie în dinţi de ferăstrău, care ocolesc faţadele şi se arcuiesc în jurul ferestrelor. La parter, biserica era înconjurată de porticuri la vest, la nord şi la sud. Cupola centrală este încadrată de patru cupole de unghi, aşa cum se obişnuia cu precădere la Constantinopol şi în Macedonia, şi chiar de o a şasea cupolă aşezată în mijlocul faţadei vest, pe o arcatură ajurată.

5. PLANURILE BAZILICALE

Planurile bazilicale au rămas prin tradiţie consacrate pentru mitropolii. Un asemenea plan a fost ales de eruditul arhiepiscop al Lacedemoniei, Nichifor Moscopoulos, pentru construirea, în 1291, a catedralei de la Mistra, unde fusese transferat sediul arhiepiscopiei din Sparta. Aşa cum se cuvenea într-un oraş care era reşedinţa strategilor, biserica a fost dedicată unui sfînt militar, Dumitru. Era o bazilică cu trei nave şi cu acoperişul pe şarpantă. Părţile ridicate de Nichifor păstrează trăsăturile proprii şcolii greceşti: paramente celulare, absside cu trei laturi fără nişe.

La Trapezunt, catedrala ridicată fără îndoială de către Alexis I Comnen (1204—1222), avea aspectul unei bazilici cu trei nave, deasupra căreia, în centru, se ridica o cupolă. Dar, în capitala acestui tînăr imperiu, edificiul a fost prevăzut cu tribune de unde principii puteau asista la slujbele religioase. Biserica avea hramul Sfintei Fecioare şi, datorită aramei aurite cu care se învelise cupola, căpătă epitetul de Chrysokephalos (cu creştetul de aur). După o formulă întîlnită adesea la Trapezunt, ea era precedată, la nord, de un portic cu bolţi în leagăn şi avea o absidă cu cinci laturi de un tip cunoscut de multă vreme

în inima Asiei Mici şi atestat în Georgia din imediata vecinătate.

Învăţatul egumen Pahomie a ales tot planul bazilical cu trei nave, care înlesnea circulaţia credincioşilor în edificiu, pentru biserica mînăstirii Panaghia Hodighitria pe care a zidit-o în cartierul Brontochion din Mistra înainte de anii 1314—1315 şi chiar, după cît se pare, înainte de 1311—1312 *(il. 180)*. Această biserică a fost înălţată fără îndoială în urma numirii tînărului principe Manuel Cantacuzino, în 1308, ca guvernator permanent al Peloponesului. Edificiul a fost prevăzut cu tribune de unde reprezentantul împăratului putea asista la slujbe, după vechiul obicei al curţii de la Constantinpol. Acest etaj de tribune, cu cele patru bolţi în leagăn care suportă împingerile cupolei, capătă forma tradiţională a unei biserici în cruce greacă înscrisă *(plan 35)*. Biserica reia astfel, sub aspecte proprii veacului al XIV-lea, formula care fusese prefigurată cu vreo şase sute de ani mai înainte în Sfînta Irina de la Constantinopol *(il. 77)*. Dealtfel totul, începînd cu numele său, leagă biserica Hodighitria de la Mistra de capitala Imperiului şi meşterii de aici au rupt în chip deliberat cu practicile şcolii greceşti de care se mai legau încă Mitropolia şi biserica Sfinţilor Teodori. La Hodighitria, ca şi în numeroase biserici de la Constantinopol, cupola centrală este înconjurată de patru cupole de unghi şi de o a şasea cupolă deasupra pronaosului. Spaţiile dintre braţele crucii, la etaj, sînt acoperite de calote, după moda constantinopolitană, şi nu de bolţi în leagăn, după cum se obişnuia în Grecia. De la Constantinopol provin şi planul absidei centrale cu şapte laturi şi întreg aspectul părţii terminale de la est, făcută dintr-un blocaj străbătut de straturi de cărămidă şi decorată cu arcade. Această căutare de efecte pitoreşti, care provine dintr-un soi de impresionism arhitectural, după frumoasa formulare a lui G. Millet, contrastează cu severitatea paramentelor celulare îndrăgite de şcoala elenică. Însăşi clopotniţa este desigur, în ultimă analiză, o moştenire de la Occidentul latin,

primită însă prin intermediul Constantinopolului, unde cruciații construiseră una asemănătoare în secolul al XIII-lea la Sfînta Sofia, dinaintea ușii centrale a pronaosului. Tot de la Constantinopol fusese împrumutată și ideea porticurilor care încingeau biserica la sud, la vest și la nord, această ultimă latură oferind o minunată perspectivă spre valea rîului Eurotas. În interiorul edificiului, partea de jos a zidurilor fusese acoperită cu plăci de marmură, după modelul marilor sanctuare din capitală, pe cînd meșterii care ridicaseră Mitropolia se mulțumiseră doar să imite aceste placaje prin zugrăveli. Vom vedea de asemenea că o bună parte din frescele bisericii Hodighitria, dacă nu chiar toate, își trag obîrșia de la Constantinopol. Această biserică este o reală mărturie a școlii constantinopolitane, transplantată în coasta Taygetului.

Acest tip, care îmbina o bazilică la parter cu un plan în formă de cruce prevăzut cu cinci cupole la etajul tribunelor, a fost reluat adăugîndu-i-se o clopotniță și porticuri la vest și la nord, pe laturile care dădeau spre vale, la biserica mînăstirii Pantanassa, construită în jurul anului 1420 sub domnia despotului Teodor al II-lea Paleolog de către primul său sfetnic, Ioan Frangopoulos, care înțelegea să aducă astfel mulțumiri Fecioarei pentru binefacerile cu care socotea că îl copleșise *(il. 181)*. La exterior, biserica împletește severul parament celular al școlii grecești, care se menține în părțile principale, cu gustul modulației mai subtile venit de la Constantinopol: partea terminală de la est, cu absida centrală avînd șapte laturi și cu absidiole avînd șase laturi, este decorată cu două etaje de ferestre înconjurate de arcuri ce se sprijină pe coloane. Arcadele din partea de jos sînt lanceolate în maniera gotică. Între cele două etaje se desfășoară o zonă de decor în relief cu arcaturi răsturnate, care se termină în palmete. Clopotnița, la intersecția porticurilor de nord și de vest, ne amintește de monumentele din Franța prin arcadele sale frînte, prin acei *oculi* cu deschideri

treflate şi prin turnuleţele aşezate în cele patru unghiuri. Frescele bisericii vădesc acelaşi eclectism în folosirea tradiţiilor care se constituiseră la Mistra.

Faptul că tribunele amenajate la Hodighitria şi la Pantanassa nu au însemnat o simplă întoarcere de ordin estetic sau constructiv la o normă arhitecturală a trecutului, ci au răspuns unei necesităţi a vieţii despotatului ne este confirmat prin faptul că, în prima jumătate a veacului al XV-lea, arhiepiscopul Matei a pus să se transforme într-un etaj de tribune, cu plan în cruce greacă înscrisă, părţile înalte ale Mitropoliei ridicate în 1291 de către Nichifor Moscopoulos.

ARHITECTURA PROFANĂ

Pînă spre mijlocul veacului al XIV-lea, Marele Palat imperial nu mai slujise decît în rare ocazii la celebrarea ceremoniilor. Mai apoi fusese lăsat în părăsire. Prin anul 1350, caii, catîrii şi vacile păşteau în grădinile sale, iar femeile veneau să spele rufe în fialele vastelor sale curţi. În 1422, florentinul Buondelmonte nu mai văzu aici decît ruine.

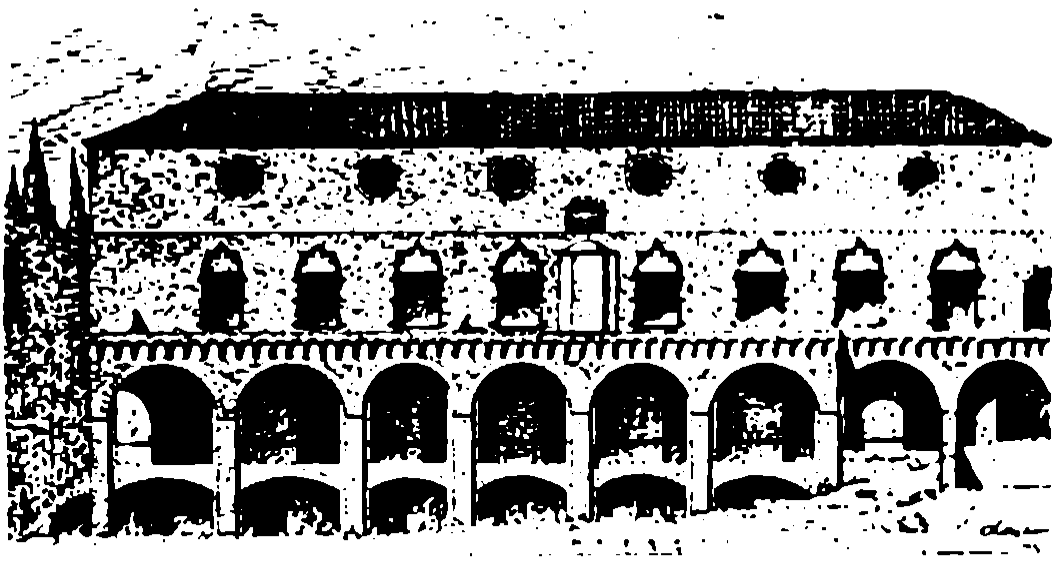
Paleologii, mai mult încă decît înaintaşii lor din familia Comnenilor, preferară palatul Blachernelor, pe care îl modificară şi îl amenajară. Lor li se datorează cel puţin cele două etaje ale palatului cunoscut în chip tradiţional sub numele de palatul lui Constantin Porfirogenetul, sau Tekfur Serai, ai cărui pereţi sînt împodobiţi cu plăci purtînd monograma lor *(il. 183)*. Parterul boltit, care dă spre curte prin două deschideri geminate, cu arcade, s-ar putea să fi fost construit în secolul al XII-lea, dacă nu chiar în al X-lea: zidurile sînt din asize de blocuri de piatră alternate cu trei straturi de cărămizi, după tehnica prevalentă în această epocă. Regăsim acelaşi apareiaj şi la faţadele etajelor, dar cu o bogăţie de ornamente caracteristică epocii Paleologilor. Deasupra ferestrelor se află cîte două arhivolte în retragere, la

care bolțarii de marmură colorată alternează cu cărămizi grupate cîte trei. Suprafețele dintre ferestre conțin ornamente ceramoplastice în care domină romburile, alături de rozete sau motive în tablă de șah. La acestea se adăugau incrustații de faianță. Fiecare etaj constituie o singură sală. Al doilea era prevăzut și cu o capelă cu absidă. Fațada aceasta frumoasă, cu numeroase ferestre armonios rînduite, vestește palatele din Renașterea florentină, dar cu mai puțină regularitate și severitate. Dacă deschiderile de la primul etaj corespund cu cele de la al doilea, nu la fel se întîmplă și cu cele de la parter. Apareiajul în *rustica* al palatelor florentine va răspunde unui gust al volumului și al monumentalității foarte deosebit de predilecția pe care Constantinopolul o manifesta în acea vreme spre efectele pitorești de policromie care, în strălucirea luminii, tindeau să dizolve forma arhitecturală în spațiul ambiant. Palatele florentine vor avea mai mult înfățișarea unor robuste fortărețe militare cu forme bine conturate.

Dar la Constantinopol nu s-au mai clădit atunci mari construcții imperiale, așa cum se întîmplase în veacurile anterioare. Ca un semn al timpurilor, aristocrații din capitală și principii din teritoriile mărginașe vor fi aceia care își vor construi reședințe noi. Retras în 1330, după ce căzuse în disgrație, la mînăstirea Chora, Teodor Metohites, fost mare logothet al lui Andronic al II-lea, a cîntat într-un poem mîndra înfățișare și agrementele palatului pe care îl avusese la Constantinopol și care fusese distrus de populație atunci cînd Andronic al III-lea îl osîndise la surghiun în 1328. Canale speciale aduceau aici apă din abundență. Curgînd în rîulețe prin grădinile cu « pajiști vesele și minunate », sau adunată în rezervoare sub lespezile care pardoseau încăperile, apa « alunga prin răcoarea ei arșița verii ». Ea alimenta de asemenea o piscină interioară și, în afară, fîntînile destinate locuitorilor din vecinătate. În sfîrșit, reședința avea un paraclis propriu înconjurat de « grațioase porticuri alcătuind un

fel de cunună a cărei strălucire era o bucurie a ochilor ».

La Niceea, Arta, Trapezunt, Mistra se ridicară palate princiare. Dintre acestea cel mai bine



Mistra. Palatul Paleologilor

păstrat, deşi era cel mai puţin însemnat, este palatul de la Mistra *(plan 36)*. În partea de nord a pieţei oraşului, pe o terasă care domina cartierul Brontochion, s-au construit mai întîi, fără îndoială de către primii strategi, o clădire rectangulară *(A)* şi ceva mai departe bucătăriile *(B)* cu rezervoarele lor de apă la subsol. Aceste construcţii au faţade severe, străpunse de rare ferestre lanceolate, după moda occidentală. Apoi, primii despoţi din familia Cantacuzinilor legară aceste două corpuri de clădiri cu un al treilea *(Gamma)* şi ridicară în prelungirea lor, la vest, o reşedinţă cu două etaje *(Delta)*, care avea mai multe încăperi şi era precedată la nord de un portic ce dădea spre oraşul de jos şi spre rîul Eurotas. În sala centrală de la primul etaj s-a amenajat o capelă. În sfîrşit, despoţii din familia Paleologilor (începînd din anul 1383) ridicară la vest de piaţa oraşului, în unghi drept cu aripa precedentă, o clădire mare cu trei etaje, pe faţada căreia se întindea la est un portic lung cu două etaje, a cărui platformă superioară forma un balcon dinaintea vastei săli a tronului, ce ocupa toată lăţimea edificiului *(il. 182)*. Ferestrele acestei

săli au arcuri ogivale trilobate. În mijlocul faţadei înaintează în consolă nişa tronului, deasupra căreia se află însemnele Paleologilor. Partea de sus a zidurilor era străpunsă de mici ferestre rotunde («ochi de bou»). Deşi utilizează elemente apusene, această faţadă este însufleţită de un gust al decoraţiei propriu epocii Paleologilor. Pînă la sfîrşitul său, arta bizantină a rămas sensibilă la farmecul culorii.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

PICTURA RELIGIOASĂ

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Ocuparea Constantinopolului de către latini, dacă nu a adus după sine o întrerupere completă în arta împodobirii cu miniaturi a manuscriselor, sau în pictarea icoanelor destinate unor particulari, a împins cel puţin bisericile din capitală, rămase în stăpînirea ortodocşilor, într-o asemenea stare de sărăcie încît nimeni nu se mai putea gîndi să decoreze vreuna dintre ele cu picturi murale: nici monumentele şi nici textele nu păstrează urmele unor mozaicuri sau ale unor fresce care ar fi fost executate în vremea aceea.

În ceea ce priveşte Niceea, unde împăratul şi curtea sa îşi transferaseră reşedinţa, nu putem decît să regretăm dispariţia frescelor din Sfînta Sofia sau a celor din mînăstirea Sosandra, a căror frumuseţe fusese lăudată de Nichifor Blemmides. Ele ne-ar fi dezvăluit contribuţia pe care a avut-o capitala provizorie a Imperiului la elaborarea picturii din secolul a XIII-lea.

În orice caz, se pare că aproape pretutindeni în teritoriile unde se vorbea limba greacă s-a accentuat reapariţia gustului pentru amploarea monumentală şi simplificarea formelor, ale cărui premise le-am putut observa pe la 1200 ca o reacţie împotriva decadenţelor manierismului caligrafic

din secolul al XII-lea. Slăbirea constrîngerilor impuse de un Imperiu centralizator și dispariția tutelei estetice a Constantinopolului par să fi fost propice înfloririi acestei arte ceva mai libere.

Patmos

Frescele scoase la lumină în 1958 de sub picturile mediocre din secolul al XVIII-lea în capela Fecioarei din mînăstirea Sfîntul Ioan de la Patmos ilustrează o fază de tranziție. Unele falduri mărunte, bărbile și pletele păstrează ceva din manierismul și din agitația întîlnite la Kurbinovo, dar sub aspectul unor formule secătuite prin repetiție. În schimb, chipurile oferă într-un grad mai mult sau mai puțin pronunțat o forță plastică și un firesc ce anunță capodoperele din viitorul apropiat. Tocmai compromisul între rămășițe și inovații ne îndeamnă să datăm aceste fresce între anii 1210 și 1220, într-o etapă a evoluției cu puțin anterioară picturilor din biserica Fecioarei-Acheiropoietos de la Salonic, pe care le prevestesc.

Salonic

Atunci cînd Salonicul a fost eliberat de sub stăpînirea latinilor în 1222 de către despotul Epirului, Teodor I Anghel, și cînd a devenit, sub domnia acestuia (1224—1230), capitala unui mic regat, vechea biserică a Fecioarei-Acheiropoietos a fost împodobită, pe la 1230, cu fresce avînd o factură largă și simplificată, în care opoziția culorilor ia locul linearismului. Ele sînt mult îndatorate, atît în privința chipurilor cît și a faldurilor, vechilor mozaicuri din oraș. Veșmintele, scăpate de zigzagurile și de circumvoluțiunile care le brăzdau în secolul al XII-lea, își regăsesc un ritm potolit. Salonicul pare să fi fost unul dintre centrele de unde s-au răspîndit artiștii care au promovat un stil nou.

Această măreție cu aspect clasic, împinsă încă și mai departe, fără îndoială prin jurul anului 1230, conferă o deplină frumusețe figurilor viguros modelate ale celor șase episcopi și diaconului din frescele, astăzi depuse în muzeul bizantin

de la Atena, care decorau absida bisericii Sfîntul Gheorghe de la Oropos (la graniţa dintre Attica şi Beoţia) *(il. 184)*. Anumite capete seamănă izbitor cu chipurile din biserica de la Mileševo, în Serbia, care este contemporană.

Serbia

Într-adevăr, acest stil a înflorit de asemenea în Serbia, unde a fost introdus de pictorii bizantini la care au apelat în cîteva rînduri stăpînitorii din partea locului. Este greu de precizat dacă aceşti artişti au venit de la Salonicul aflat în imediata vecinătate, de la Niceea, pe atunci înfloritoare şi investită cu prestigiul de capitală, sau de la Constantinopol, de unde ei ar fi fugit pentru a scăpa de dominaţia latină. După mărturia semnăturii, care ia forma unei smerite invocări a milei lui Dumnezeu, un pictor grec, al cărui nume a dispărut din nefericire din inscripţie, a decorat, în 1209, pentru marele jupan Vukan, fiul lui Ştefan Nemania, altarul şi transeptul sud al bisericii Fecioarei de la Studenica. Artistul acesta a zugrăvit figuri solide cu gesturi simple şi calme, ale căror sentimente par cu atît mai intense cu cît sînt redate cu o mare sobrietate de mijloace. Capul lui Hristos mort, marcat de o tristeţe împăcată, este unul dintre cele mai uman emoţionante din arta bizantină.

Tot nişte pictori greci, pe care sfîntul Sava i-a adus pe la 1220 de la Constantinopol, dacă dăm crezare tradiţiei istorice, au decorat biserica Înălţării de la Žiča (Millet-Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, vol. I, pl. 53—54). Aici avem de-a face cu meşteri întîrziaţi, care rămăseseră credincioşi linearismului din secolul al XII-lea: fără îndoială făceau parte dintre acei pictori care, în lipsa unor mari comenzi la Constantinopol, nu putuseră participa la reînnoirea stilului ce se desfăşura în provincii şi în teritoriile periferice.

Stilul monumental, pe cale de a se constitui la Studenica, a căpătat o mai mare amploare în picturile din biserica mînăstirii de la Mileševo,

zidită pe la 1236 de către unul din fiii lui Ştefan-Primul-Încoronat, regele Vladislav (1234—1243). O uimitoare forţă de expresie însufleţeşte nu numai chipurile pline ale ctitorilor şi ale membrilor familiei lor (Vladislav, fratele său Radislav, tatăl lor Ştefan-Primul-Încoronat, unchiul lor sfîntul Sava şi bunicul lor Ştefan Nemania), ci şi pe acelea ale personajelor din istoria sfîntă. Un simţămînt clasic al formei conferă atitudinilor o nobleţe lipsită de răceală şi tinde să restituie trupurilor volumul şi greutatea de care le văduvise arta bizantină. Redarea emoţiilor poate atinge o măreţie tragică, aşa cum se întîmplă în Coborîrea de pe Cruce, unde Fecioara este ea însăşi urcată pe scara din spatele Crucii, pentru a primi în braţe trupul Fiului ei, de obrazul căruia îşi lipeşte duios faţa, pe cînd una din mironosiţe îşi aşază capul în mîna dreaptă a Mîntuitorului, iar cealaltă îşi duce mîna lui stîngă la obraz, în semn de jale.

Pornită din dorinţa de a reacţiona împotriva tendinţelor secolului al XII-lea, această artă găseşte prilejul de a înflori în încercarea ei de a răspunde aspiraţiilor tînărului regat al Serbiei, pe atunci în plină forţă de expansiune, unde energiile individuale puteau să se desfăşoare în voie. Nu ştim cu certitudine ce naţionalitate aveau autorii acestor fresce. Unii au crezut că pot citi numele lor — Gheorghe, Dumitru, Teodor — scrise în litere greceşti sub o formă prescurtată alături de fiecare dintre cei trei sfinţi cu acelaşi nume, dar nu ar fi imposibil ca aceste trei inscripţii să fi fost făcute de şeful atelierului, pentru a indica locul rezervat personajelor respective. În orice caz, folosirea limbii greceşti pare să indice că avem de-a face cu pictori de origine elenică. Arta de la Mileševo îşi trage obîrşia din imitarea unor mozaicuri paleocreştine de la Salonic, luminate încă de reflexele frumuseţii antice. În numeroase panouri fondul albastru tradiţional a fost înlocuit cu fondul de aur al mozaicului, copiindu-se pînă şi reţeaua de cubuleţe. S-au remarcat de asemenea unele asemănări izbitoare între anumite capete

de la Mileševo — de pildă îngerul ce li se arată mironosiţelor dinaintea mormîntului — şi chipurile unor sfinţi din cupola bisericii Sfîntul Gheorghe de la Salonic. Cu toate acestea, exigenţele unui gust clasic mai sever au dus la abandonarea fundalurilor de arhitecturi fantastice cu aspect baroc care, la Salonic, ca şi în baptisteriul catedralei de la Ravenna, aveau drept scop să evoce viziuni cereşti. O nouă prospeţime a expresiei şi o tendinţă generală către realism, deosebit de vădite în unele scene ca Întîmpinarea Domnului, Întrarea în Ierusalim sau Sărutul lui Iuda, par să se datoreze gustului clientelei locale şi poate şi atmosferei de mai mare libertate în care lucrau pictorii. Dar inspiraţia rămîne profund bizantină, datorită imperativelor religiei ortodoxe privind programele iconografice.

Maniera de la Mileševo se regăseşte, într-un stadiu ceva mai avansat, în frescele din cupola şi absida bisericii Sfinţii Apostoli, ridicată în anii 1233 şi următorii de către arhiepiscopul Arsene I, la Peć, unde fusese transferat de curînd sediul arhiepiscopiei din Serbia. Iconografia rămîne conservatoare. După modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol, s-a reprezentat în cupolă Înălţarea. Conca absidei cuprinde un Deisis, ca în vechile biserici din Cappadocia. Dedesubt se desfăşoară o Împărtăşanie a apostolilor. Figurile au o vigoare plastică demnă de Mileševo. Frescele din absidă au acea puritate şi acea limpezime a coloritului care conferă picturii din secolul al XIII-lea în Serbia un farmec tineresc şi lipsit de tristeţe.

Stilul din această epocă a atins cea mai înaltă culme prin picturile realizate în biserica mînăstirii Sopočani, construită între anii 1258 şi 1265 de către Ştefan Uroş, fratele şi urmaşul lui Vladislav. De o frumuseţe adînc emoţionantă, ele pot fi aşezate în rîndul celor mai desăvîrşite capodopere ale artei universale. Ele oferă maximum de libertate compatibilă cu rigoarea indispensabilă picturii murale. Tradiţia bizantină a dat una dintre cele mai puternice şi mai măiestrite creaţii

ale sale în acest ansamblu, unde se poate vedea o afirmare a înaltului grad de civilizaţie atins de tînărul regat al Serbiei în vremea cînd ajunsese la o mare dezvoltare economică, datorită exploatării minelor. Şi, ca semn al independenţei unui stat ce nu uitase totuşi patrimoniul la care Bizanţul îl făcuse părtaş, în absidă episcopii sîrbi se înşiruie în urma ierarhilor greci.

Compoziţiile, originale, sînt adaptate în chipul cel mai fericit cadrului arhitectural. O extremă sobrietate a prezidat la alegerea scenelor, restrînse ca număr, şi, în interiorul majorităţii panourilor, la distribuirea personajelor. Nu ne aflăm dinaintea repetării unor clişee, ci a unei opere profund gîndite şi simţite. Expresia personajelor atinge aici cea mai mare plenitudine, fără să dăuneze armonioasei eleganţe a facturii. În coloritul transparent şi bogat predomină tonurile violete şi verzi. Amploarea unui desen savant, intensitatea luminilor, un viguros modeleu în culoare dăruie figurilor o forţă robustă. Adormirea Maicii Domnului *(il. 185)* arată la ce anvergură putea ajunge acest stil cînd dispunea de suprafeţe imense pentru a se desfăşura. Clasicismul artei de la Sopočani se confirmă pînă şi în ornamentele pictate şi sculptate unde, în maniera ordinului ionic din Grecia antică, frizele de ove sînt subliniate de un şir de perle şi de răsucituri.

Mileševo, Peć, Sopočani reînnoadă tradiţia picturii murale clasice aşa cum supravieţuise ea în opere de tipul frescelor din Santa Maria Antiqua de la Roma. Ne aflăm departe de arta *fin de siècle* din epoca dinastiei Comnenilor.

Bulgaria

În Bulgaria, în aceeaşi vreme, pictura nu a cunoscut o înflorire comparabilă cu cea din Serbia. La Tîrnovo, capitala noului Imperiu bulgar, Ioan Asan al II-lea (1218—1241) a ridicat în 1230 o biserică întru cinstirea celor Patruzeci de soldaţi mucenici, a căror protecţie îi asigurase victoria din acel an, la Klokotniţa, asupra lui Teodor Anghel, împăratul de la Salonic. Neputînd

desigur să facă apel la artiști de la Constantinopol, el încredință decorarea bisericii unor pictori bulgari. Aceștia au copiat cu mare fidelitate față de iconografie și stil manuscrisele constantinopolitane din secolul al XII-lea. Unul dintre cele mai sigure indicii asupra acestui fapt îl aflăm în împrejurarea că sfinții, a căror viață a fost reprezentată în sinaxarul care acoperea pereții și desigur și bolțile pronaosului, sînt aceia onorați la Constantinopol, fără nici una din adăugirile introduse în « prologurile » slave și că, după mărturia inscripțiilor care le însoțesc, sărbătorile lor erau celebrate în ziua fixată de calendarul din capitala Imperiului bizantin. Culorile, dense și vii, cu o preponderență a tonurilor de verde-închis, roșu-deschis și brun sînt cele din miniaturi.

Cel mai important ansamblu din această epocă în Bulgaria este acela executat în 1259 la Boiana, la opt kilometri sud de Sofia, într-o biserică mai veche (de la sfîrșitul secolului al XI-lea sau de la începutul celui de-al XII-lea) și în capela funerară cu două etaje, consacrată sfinților Nicolae și Pantelimon, pe care a adăugat-o la vest sevastocratorul Caloian — văr al țarului domnitor Constantin Asan — împreună cu soția sa, Desislava. Aceste picturi, realizate fără îndoială de artiști bulgari, rămîn foarte conservatoare prin stil: personajele sînt lipsite de volum și au atitudini rigide; proporțiile lor sînt zvelte și mișcările țepene. Răstiginirea păstrează acea reținere severă pe care o avusese în secolele anterioare, fără să fie cu nimic influențată de pateticul stăpînit care se exprima pe atunci în arta Serbiei la Mileševo și la Sopočani. Profesorul A. Grabar a arătat că iconografia picturilor de la Boiana se inspira direct din modelele constantinopolitane aparținînd secolelor al XI-lea și al XII-lea. Astfel, scenele din viața sfîntului Nicolae cuprind două episoade proprii Constantinopolului: un anume Demetrius salvat de la un naufragiu și miracolul covorului răscumpărat de la bătrînul meșter sărac al cărui patron era sfîntul. În plus, pictorul Boianei a copiat două icoane ale lui Hristos deose-

bit de vestite în capitala Imperiului: aceea de la poarta Chalké şi aceea a lui Hristos Evergetul (= Binefăcătorul), existentă în mînăstirea cu acelaşi nume. Însuşi epitetul, de un tip răspîndit în acea epocă, răspunde nevoii pe care oamenii o simţeau de a-şi întări credinţa în bunăvoinţa lui Dumnezeu. Anumite elemente îşi fac apariţia, inspirate din dorinţa de înnoire care va creşte tot mai mult în deceniile ulterioare. Personajele devin mai numeroase, la fel ca şi notaţiile realiste. În Pogorîrea în Iad, Melhisedec este alăturat grupului tradiţional format din David şi din Solomon, şi tustrei sînt înveşmîntaţi ca împăraţii. La stînga, Abel, însoţit desigur de Isaia şi de Ieremia, este reprezentat ţinînd toiagul de cioban. În Schimbarea la Faţă, Iacob este înfăţişat căzînd abrupt pe spate şi acoperindu-şi ochii cu amîndouă mîinile. Pe masa Cinei s-a aşezat hrana obişnuită a ţăranilor bulgari: pîine, ridichi şi usturoi, în locul peştilor din iconografia tradiţională. O notă nouă reprezintă şi trăsăturile cu adevărat copilăreşti pe care le-a căpătat obrazul Pruncului Iisus, sau acel aer de blîndă tristeţe ce se îmbină cu gravitatea chipului în figura lui Hristos adult. Ca şi în Iugoslavia, portretele ctitorilor, Caloian şi soţia sa, şi ale suzeranilor lor, Constantin Asan şi soţia sa Irina, au fost executate cu multă grijă. Această predilecţie pentru portret se remarcă şi în capetele unor sfinţi care îşi pierd caracterul de spiritualitate uşor convenţională şi capătă un aer de individualitate mai apropiată de viaţa pămîntească. Coloritul bogat şi nuanţat tinde să redea tonul exact al obiectelor. Cu toate acestea, modeleul carnaţiei nu are amploarea monumentală din Iugoslavia. El este obţinut prin delicata juxtapunere de tonuri galbene, verzi şi cafenii, pensulate foarte uşor.

Trapezunt

Lucrările de curăţire întreprinse începînd din anul 1957 sub conducerea domnului D. Talbot Rice au scos la iveală în Sfînta Sofia de la Trapezunt frescele pictate pe la 1250 sub Manuel I Comnen

(1238—1263). Prin robusta plenitudine a figurilor și vigoarea expresiei ele se înrudesc cu Sopočani, atestînd astfel că stilul monumental era practicat și în alte părți decît în teritoriile supuse influenței Salonicului *(il. 187)*.

Veneția În această propășire a școlilor locale și chiar naționale, înlesnită de recesiunea provizorie a Constantinopolului, Veneția a deținut un loc deosebit, corespunzător situației istorice proprii. Instalată ca stăpînă în capitala Imperiului, a putut aduce de aici la ea acasă artiști, opere și materiale. Grație colaborării meșterilor sticlari bizantini, meșterii din atelierele de la Murano au început să fabrice cubulețe pentru mozaicuri. Pe la 1220 constatăm cum încep să acționeze noi influențe bizantine, așa cum o dovedesc, în brațul occidental al bisericii San Marco, Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor, sau Iisus făcînd gestul binecuvîntării și Fecioara orantă, înconjurați amîndoi de prooroci. Tipurile iconografice și splendoarea coloristică sînt incontestabil de origine bizantină. Robustețea formelor se poate trage tot atît de bine din stilul nou pe cale de a se constitui în peninsula balcanică, ca și din arta romanică a Occidentului de care anumiți cercetători au vrut uneori să o lege.

Aflîndu-se ea însăși de acum înainte în fruntea unui nou imperiu, Veneția se socoti drept renovatoarea Imperiului creștin al lui Constantin și Iustinian. Așa cum a arătat foarte bine dl. Demus, această convingere îi întări tendințele de a căuta modele în trecutul creștin al Constantinopolului și al Răsăritului. Una dintre cele mai bune mărturii despre această întoarcere deliberată către operele paleocreștine ne este oferită de mozaicurile care, în cursul secolului al XIII-lea, au fost executate în cele șase cupole de pe brațele de vest și de nord ale pronaosului Sfîntului Marcu. Ele ilustrează principalele episoade din primele două cărți ale Pentateucului (Facerea și Ieșirea) de la facerea lumii pînă la minunile lui Moise în pustie. Pentru

toate scenele Facerii aceste mozaicuri s-au inspirat dintr-un manuscris împodobit cu miniaturi din secolul al V-lea sau al VI-lea, care era probabil foarte apropiat de Geneza Cotton, ale cărei fragmente sînt păstrate la British Museum. În afara asemănărilor iconografice foarte apropiate, şi într-un caz şi în celălalt se remarcă acelaşi gust pentru naraţiunea pitorească, moştenit din arta romană, iar realismul anecdotic din scena construirii Turnului Babel se poate compara cu acela din scenele de pe Columna lui Traian. Dar, odată cu trecerea anilor, au intervenit şi unele prefaceri. Cele două antepenultime cupole ale braţului de nord, care zugrăvesc scenele istoriei lui Iosif, dovedesc pe la 1260 un simţ al volumului în care se poate vedea efectul noii predilecţii de care se bucura pe atunci sculptura la Veneţia. În ce priveşte ultima cupolă, aceea a Minunilor lui Moise, executată în 1280, fundalurile de arhitecturi şi de peisaje vin fără îndoială din Constantinopolul Paleologilor, la fel ca şi figurile elegante cu proporţii zvelte. Tot din operele constantinopolitane s-ar părea că a împrumutat Veneţia simţul unei compoziţii mai aerate şi mai bine echilibrate, vioiciunea gesturilor şi a mişcărilor. Constantinopolul, redevenind capitala Imperiului, îşi exercita din nou prestigiul.

Un alt exemplu al întoarcerii Veneţiei la modelele artei paleocreştine ni-l oferă la San Marco mozaicul de pe bolta capelei San Clemente, care îi înfăţişează pe Patriarh şi pe Doge aşteptînd sosirea moaştelor patronului bisericii *(il. 188)*. În preajma Patriarhului se află episcopii din oraşele maritime, pe cînd Dogele este însoţit de garda sa personală. Imitarea mozaicului cu Iustinian şi Maximian din San Vitale de la Ravenna este bătătoare la ochi. Dar, în acelaşi timp, apare un gen care avea să cunoască o mare vogă la Veneţia şi care va triumfa cu Gentile Bellini şi Carpaccio, acela al reprezentării sărbătorilor oficiale. El urma să fie ilustrat puţină vreme după aceea, în jurul anului 1260, la Sfîntul
215 Marcu prin panourile de mozaic înfăţişînd rugă-

ciunile înălţate sub cîrmuirea dogelui Vitale Falier, în 1094, pentru regăsirea trupului sfîntului Marcu, a cărui urmă se pierduse în timpul lucrărilor de reconstrucţie a bisericii, apoi descoperirea moaştelor şi, în sfîrşit, transferarea lor în biserică. Veneţia a găsit formulele ei particulare: Demus a făcut interesanta observaţie că, în subiectele privind istoria bisericii din acest oraş, dogele este totdeauna subordonat patriarhului şi că, în teama lor de a-l vedea deţinînd o putere cu caracter dinastic, veneţienii nu l-au reprezentat niciodată tronînd, nici rugîndu-se lui Hristos sau Fecioarei, nici investit de către aceştia, spre deosebire de ceea ce se întîmpla cu basileul bizantin. Ei n-au figurat dogi aflaţi în viaţă nici măcar în mozaicuri.

2. EPOCA PALEOLOGILOR

Deisis-ul din Sfînta Sofia de la Constantinopol

După ce a redevenit capitală a Imperiului în 1261, Constantinopolul şi-a reluat rolul de centru al artei creatoare şi strălucitoare, dînd tonul provinciilor şi ţărilor învecinate. Primul panou de mozaic executat în anii următori Restauraţiei, poate chiar spre a aduce prinos cerului pentru victoria lui Mihail al VIII-lea Paleologul, este compoziţia Deisis din tribuna de sud a Sfintei Sofia, unde a înlocuit un mozaic mai vechi *(il. 191)*. Ea ne apare încă drept o operă de tranziţie. Figura chinuită a lui Ioan Botezătorul este desenată în trăsături arcuite, după procedeele grafismului aflat în vigoare în veacul al XII-lea. Dar se pot deosebi de asemenea şi caracterele unui stil nou. Tehnica picturii cu penelul, mai mult decît a vechiului mozaic, a inspirat fineţea desenului şi gingăşia unui colorit în semitonuri. Contururile chipului se estompează cu moliciune. Tonurile albastre le înlocuiesc pe cele verzi în redarea umbrelor. Factura nu mai este lineară, ci picturală. Un aer de umană blîndeţe şi chiar de nelinişte învăluie chipurile, alungînd severitatea secolelor

precedente. Imagini transpuse ale Constantinopolului ce renaşte, dar rămîne marcat de încercările prin care a trecut, pot fi socotite Fecioara cu frumosul chip trist şi mai mult încă Prodromul cu privirea încărcată de mîhnire, ce par să-şi asume întreaga nefericire a lumii. Capul lui Hristos exprimă mila şi îndurarea. Firele bărbii sînt arcuite spre stînga parcă de bătaia vîntului şi artistul, încă nesigur în căutarea sa de efecte mai aproape de uman, a imprimat ochiului stîng al Mîntuitorului un strabism divergent.

Parigoritissa de la Arta

Tot un produs al unei arte de tranziţie întîlnim în mozaicurile reprezentînd Pantocratorul şi proorocii în cupola bisericii Parigoritissa de la Arta, către 1290. La anumite figuri prezentate frontal rămîne întipărit un conservatism care le înrudeşte cu acelea de la Daphni *(il. 190)*. Dimpotrivă, altele, mai realiste şi în atitudini frămîntate, chiar patetice, sînt realizate în maniera proprie celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIII-lea *(il. 189)*.

Caracterele stilului renaşterii din vremea Paleologilor

După opera de redresare şi de consolidare întreprinsă de Mihail al VIII-lea (1261—1282), sub domnia fiului său Andronic al II-lea (1282—1328), pictura, ca şi umanismul, înfloriră atît la Constantinopol, cît şi în alte regiuni ale Imperiului în sînul unei societăţi dintre cele mai rafinate. Reînvierea religiozităţii, căreia însuşi împăratul, datorită temperamentului său personal, îi dădu un nou imbold prin dărnicia sa şi aceea a înalţilor dregători de la curte faţă de călugări, au avut drept rezultat întemeierea unor noi mînăstiri sau înfrumuseţarea celor vechi şi au procurat pictorilor numeroase comenzi. La Constantinopol şi la Salonic mai multe edificii au fost din nou decorate cu mozaicuri, artă care străluceşte atunci cu ultimele sclipiri. Stilul, care atinse în această epocă maturitatea, avea să se impună asupra

restului evoluției artei bizantine. El a fost numit de către istorici stilul Paleologilor. Salvat prin criza din veacul al XIII-lea de primejdia care îl amenința de a se împotmoli în repetarea formulelor manieriste din anii 1160 și următorii, și hrănit din experiențele noi care au putut fi realizate în teritoriile mărginașe, el a căutat să răspundă aspirațiilor păturilor cultivate, dar neliniștite, devenite tot mai conștiente de particularitățile patrimoniului lor ancestral de civilizație.

Curentele mistice profunde nu au împiedicat ca grelele încercări suferite în trecut sau acelea bănuite în viitor să tindă către o anume predominare a sensului uman asupra sensului sacramental sau al autorității. Această artă părăsește înălțimile de semeață și senină spiritualitate unde o menținuse, pe vremea dinastiei Macedonene, încrederea pe care o avea Imperiul în solida și reala sa superioritate asupra restului lumii locuite. Ea se apropie mai mult de credincioși.

Pe de altă parte, stilul paleolog poartă pecetea întreruperii picturii murale la Constantinopol sub Imperiul latin, și, dimpotrivă, a persistenței practicării picturii de icoane și de manuscrise. Viziunea monumentală este în general înlocuită de aceea a picturii de șevalet, cu preponderența acordată subtilității de execuție, valorilor tactile și expresiei psihologice. Mozaicul a cedat locul frescei, nu numai din cauza sărăcirii vistieriei imperiale, ci și pentru că răspundea în mai mică măsură exigențelor esteticii noi.

Doritoare să se înnoiască și să-și lărgească sursele de inspirație, arta Paleologilor împrumută adesea subiecte sau motive ornamentale din miniaturile vechilor manuscrise care se bucurau de mare prețuire în rîndurile cărturarilor. De asemenea, ea caută modele, fie prin intermediul miniaturilor, fie prin examinarea directă a operelor încă existente ale artei antice, iar aceasta, printr-un fenomen lesne de înțeles într-o epocă de umanism, a cunoscut o recrudescență de apreciere, așa cum ne-o dovedesc epigramele și *Descrierile* unor opere de artă făcute de Manuel

Philes, el însuşi foarte sensibil faţă de calităţile formei plastice. Basoreliefuri antice au fost reprezentate de nenumărate ori în pictura murală sau în aceea de pe mobile. Dar, mai ales, arta antică i-a iniţiat pe artişti în tainele racursiului, ale figurilor văzute din spate sau din profil pierdut. Arta paleologă adaptează această lecţie a trecutului la gustul timpului. Într-adevăr, spiritul baroc, care şi-a făcut simţită acţiunea în arhitectură, a aflat în starea de sensibilitate a epocii împrejurările favorabile pentru a se introduce prin mai multe căi şi în pictura murală. Aceasta urmăreşte să emoţioneze spectatorul prin exprimarea simţămintelor şi a emoţiilor cu ajutorul gesturilor, atitudinilor, adesea forţate, încetinelii sau vioiciunii mişcărilor care învolburează faldurile. Privirile devin expresive. Fizionomiile se diversifică din ce în ce mai mult. Impresiile pe care artiştii caută adesea să le producă sînt cele de duioşie sau de melancolie, atunci cînd nu evocă vreo dramă patetică. Le place să reprezinte scene din viaţa de familie, bogate în amănunte pitoreşti. Alteori, redau în chip impresionant chinurile iadului sau înfricoşarea născută din vedeniile cereşti. Lăsînd să predomine gustul naraţiunii, căruia înaintaşii lor îi cedaseră treptat începînd de pe la mijlocul veacului al XI-lea, ei sporesc numărul personajelor sau al accesoriilor şi tratează subiecte noi, împrumutate nu numai din povestirile evanghelice, ci şi din viaţa Fecioarei, din Imnul Acatist şi din vieţile sfinţilor, chiar dacă pentru a le ilustra sînt siliţi să reia schemele iconografice folosite mai demult pentru temele cu conţinut similar: numeroase scene din viaţa Fecioarei se inspiră din episoadele vieţii lui Hristos, iar Adormirea sfinţilor este copiată după aceea a Maicii Domnului. Se văd astfel limitele pe care tradiţia le impunea capacităţilor de reînnoire ale artei bizantine. Scenele Copilăriei lui Hristos sau a Fecioarei, Patimile Mîntuitorului, martiriul sfinţilor răspundeau sentimentalismului epocii.

Pierzînd simțul efectelor de măreție care puteau fi obținute din simplitatea fundalului, pictorii îl încarcă în panourile lor cu arbori, stînci cu contururi abrupte sau arhitecturi, cu aspect adeseori fantastic, ale căror modele au fost împrumutate din manuscrise. Formula, frecventă, a peretelui de fond încadrat de două construcții laterale așezate piezișe, vine de la decorurile teatrale din Antichitate, a căror amintire se păstrase în arta miniaturilor, care, la rîndul ei, o preluase din marea pictură murală. Răspunzînd predilecției baroce pentru formele curbe, edificiile circulare se îmbină cu altele de formă dreptunghiulară. Proporțiile lor sînt adesea zvelte, ca și acelea ale numeroaselor biserici contemporane, iar personajele zugrăvite sînt și ele alungite. În partea superioară, elegante porticuri își proiectează pe cer colonadele lor fine. Adesea între clădiri sînt întinse lungi draperii arcuite. Aceste construcții sînt tratate mai degrabă ornamental decît realist, întrucît dimensiunile lor sînt prea mici în comparație cu personajele pentru ca acestea din urmă să poată locui în ele. Nevoia de a umple fundalurile duce astfel și la sporirea numărului inscripțiilor care lămuresc subiectele tratate sau figurile reprezentate.

Pictorii, la fel ca și unii dintre contemporanii lor, au privit problemele estetice cu o atenție ale cărei urme se regăsesc în epigramele și în *Descrierile* unor opere de artă făcute de Manuel Philes. Ei au căutat cel mai adesea să producă o impresie generală de grație sprintenă și aeriană. Proporțiile personajelor se alungesc, prefigurînd arta lui El Greco, și zvelțeța lor este pusă și mai mult în valoare de fluiditatea desenului și vioiciunea mișcărilor. Faldurile veșmintelor sînt indicate prin linii clar desenate, care străbat figurile în loc să le circumscrie, așa cum se întîmplase din ce în ce mai mult în manierismul veacului al XII-lea, iar acum ele respectă volumul formelor. Gama culorilor se îmbogățește cu nuanțe noi de verde, galben-sulfuros, roșu-strident, un albastru-cenușiu destul de rece.

Ele permit obținerea unor efecte de atmosferă și producerea unei impresii de somptuozitate, adesea cam țipătoare.

Pe de altă parte, simțul volumului și al construcției spațiului îi fac pe artiști să modeleze mai mult sau mai puțin viguros formele trupului și să distribuie accesoriile în așa fel încît să scandeze succesiunea planurilor. Liniile oblice ale fundalurilor de arhitecturi și de peisaje întăresc senzația de adîncime. Convergența liniilor înspre o axă situată undeva în spatele scenei, după un procedeu venit, prin intermediul miniaturilor, din pictura elenistică, devine mai frecventă și se întîmplă ca ea să coexiste în același panou cu perspectiva inversă. Niciodată însă pictorii din vremea Paleologilor nu au fost preocupați de problemele perspectivei lineare, nici de naturalism—caracteristice artei din Quattrocento—și astfel se poate măsura profunda deosebire de spirit care desparte Renașterea italiană de renașterea Paleologilor. De asemenea, spre deosebire de confrații lor italieni, bizantinii nu au căutat exactitatea anatomică. Pînă la sfîrșit, arta bizantină va rămîne credincioasă năzuinței spre transcendență, care situează chiar și cele mai familiare scene în lumea visului și a legendei, și nu va participa la străduania de cucerire a structurilor realului ce va însufleți arta italiană.

Cu toate acestea, o consecință a mai marii libertăți de care s-a bucurat arta sub Paleologi se manifestă în importanța pe care o capătă personalitatea artiștilor. Pe cînd în ansamblurile din vremea Macedonenilor și Comnenilor unitatea voită a stilului împiedica cel mai adesea să se distingă cu certitudine partea diferiților colaboratori, pictorii din epoca Paleologilor vădesc în chip frecvent mai multe maniere și semnăturile artiștilor devin mai numeroase în Macedonia, ca și în Grecia propriu-zisă. Deosebirile se accentuează de la un edificiu la altul și astfel se pot urmări etapele carierei unor anumiți artiști.

Kariye Djami

Cel mai însemnat ansamblu de mozaicuri din epoca lui Andronic al II-lea, care ne ajută să percepem în chip concret tendinţele estetice fundamentale ale renaşterii paleologe, este acela pe care logothetul vistieriei generale, Teodor Metohites, el însuşi un umanist cu spirit novator, l-a executat pe cheltuiala sa proprie, între anii 1315 şi 1320, în naosul şi în cele două nartexuri ale bisericii Mîntuitorului din Chora (numele turcesc: Kariye Djami), pe care a înzestrat-o de asemenea cu un exonartex şi un paraclis la sud. Strălucirea coloritului lor şi fineţea execuţiei pot fi apreciate la justa lor valoare în urma lucrărilor de curăţire întreprinse între 1948 şi 1958 de către « Byzantine Institute » sub conducerea lui P. Underwood. Dintre mozaicurile naosului nu au mai rămas decît trei: pe faţa de vest a stîlpilor de pe laturile absidei, figurile în picioare ale lui Hristos şi Fecioarei cu Pruncul, care vor fi constituit într-un anume fel ultimele icoane ale iconostasului, precum şi Adormirea Maicii Domnului deasupra uşii de la vest. Dar mozaicurile care împodobeau calotele, bolţile şi lunetele celor două nartexuri s-au păstrat aproape în întregime. Rînduiala decorului vestibulurilor era mai puţin riguros fixată prin tradiţie decît aceea a naosului, gustul epocii pentru scenele narative aflînd aici prilej de satisfacţie deplină. Ideea fundamentală care a prezidat la alegerea subiectelor a fost aceea a unei introduceri la ilustrarea operei de mîntuire care era figurată în naos. Mozaicurile din esonartex înfăţişau episoadele Copilăriei Mariei, după datele Protoevangheliei lui Iacov. Într-una din cupole era reprezentat Hristos în bust, înconjurat de patriarhii şi de reprezentanţii celor douăsprezece triburi ale lui Israel. În cealaltă Fecioara era însoţită de cei şaisprezece regi ai Israelului, de Daniel şi de cei trei tineri iudei în cuptorul încins, precum şi de Moise împreună cu tovarăşii săi. Vom nota ca o formulă ce se bucura de trecere în această epocă împărţirea pe verticală a cupolelor în triunghiuri alungite, cu ajutorul

unor benzi radiale. Mozaicurile din exonartex reprezentau scene din viaţa lui Hristos, începînd cu Drumul spre Betleem şi Recensămîntul în faţa lui Quirinius, pînă la întîlnirea cu Ioan Botezătorul şi Ispitirea. «Marile praznice» fuseseră fără îndoială înfăţişate la locul lor firesc în naos.

Stilul paleolog atinge aici cea mai delicată formă de expresie, fără a scăpa totdeauna de manierismul care îl pîndea. Aproape toate mozaicurile din nartex sînt tratate ca tot atîtea subiecte de gen, pline de sentimentalism şi de amănunte pitoreşti sau familiare, dar pe care un temperament poetic, slujit de o viguroasă cultură artistică şi de un meşteşug iscusit, le transformă în viziuni de legendă. Curentul de cercetare a naturii, la care lua parte foarte activă pe planul ştiinţific Teodor Metohites, se îmbină aici cu o religiozitate foarte profundă. Coloritul contribuie la crearea atmosferei de miraculos prin folosirea celor mai rafinate nuanţe de roz, albastru-deschis, verde şi auriu. Personajele au cîteodată o mişcare dansantă. Unii cercetători au fost îndemnaţi să creadă că mozaicarii au avut în faţa ochilor unul sau mai multe manuscrise apropiate prin stilul alert, pitoresc şi oarecum şăgalnic, de Rotulul lui Iosua.

Panoul cu Primii şapte paşi pe care i-a făcut Maria la vîrsta de şase luni este o capodoperă de intimitate familială şi totodată de noblețe *(il. 192)*.

Scene ca Drumul spre Betleem (în care fiul lui Iosif, cu desaga în spinare, precede asinul pe care stă Fecioara) şi Fuga în Egipt, de o execuţie extrem de fină, au un farmec idilic cu personajele lor zvelte pînă la gracilitate, mişcările vii, falduriile uşoare, arborii mărunţi şi peisajele cu munţi şi oraşe fanteziste, cu casele acoperite de terase sau de ţigle roşii şi albastre, scăldate într-o lumină mediteraneană.

Alte scene ca Distribuirea lînei de purpură sau Recensămîntul în faţa proconsulului Quirinius — subiect tratat destul de rar — atestă arta cu

care mozaicarul știa să repartizeze dinaintea unor vaste fundaluri de arhitecturi, de o complicație barocă, numeroasele personaje, dar cu atitudini mereu elegante și expresive.

În paraclisul de sud, menit să adăpostească mormintele, decapajele făcute de « Byzantine Institute » au scos la lumină, de sub tencuielile turcești, fresce care se numără printre cele mai originale capodopere ale picturii bizantine prin frumusețea și fluiditatea desenului, vigoarea modeleului, amploarea și echilibrul compozițiilor, noblețea figurilor, bogăția coloritului. Înrudirea cu mozaicurile din biserică și din nartex este atît de strînsă, încît P. Underwood a presupus că aceiași artiști ar fi executat « cartoanele » pregătitoare. Este vorba în orice caz de opere contemporane. Frescele din partea răsăriteană au drept scop să ilustreze doctrina privind Învierea: în absidă, Pogorîrea în Iad *(il. 194)* înlocuiește imaginea tradițională a Fecioarei și este precedată, pe arcul din fața concei, de Învierea fiicei lui Iair și aceea a fiului văduvei. Pe bolta centrală și pe lunetele adiacente se desfășoară Judecata de Apoi.

Frescele din partea apuseană, dominate de cupolă, o preamăresc pe marea ocrotitoare și mijlocitoare întru iertarea păcatelor, Fecioara. În cupolă, bustul Mariei cu Pruncul este înconjurat de doisprezece îngeri. Pe pandantivi, cei patru evangheliști, care sînt așezați la baza cupolelor consacrate Pantocratorului, sînt înlocuiți de patru sfinți poeți, autori ai unor imnuri care slăvesc Născătoarea: Ioan Damaschinul, Cosma (frate adoptiv și tovarăș al celui de mai înainte), Iosif (călugăr de origine siciliană care a trăit la Salonic, apoi la Constantinopol în veacul al IX-lea) și de Teofan (călugăr de la Sinai, care a stat la Constantinopol prin anii 813 și următorii chiar în mînăstirea Chora, unde a fost îngropat în 845, după ce fusese mitropolit al Niceii între 843 și 845). Dedesubt, pe lunete și pe arcuri, sînt înfățișate episoade din Vechiul Testament care,

după mărturia anumitor texte ale imnografilor pictați pe pandantivi, erau socotite, printr-un simbolism cu aspect poetic, ca prefigurări ale Fecioarei: așezarea chivotului și a obiectelor liturgice în templul lui Solomon, Visul lui Iacov și lupta lui cu îngerul, Moise și rugul ce arde și nu se mistuie și din a cărui pară de foc apare un medalion cu bustul Fecioarei cu Pruncul, Profeția lui Isaia privind venirea Mîntuitorului, Îngerul ucigîndu-i pe asirieni în fața Ierusalimului, Aaron și fiul său dinaintea altarului.

Rațiunile care au determinat alegerea subiectelor și referirea precisă la imnografi denotă că autorul programului cunoștea temeinic literatura ecleziastică. Această artă savantă în sursele sale de inspirație, ca și în tehnica sa, este arta păturilor în care cultura și sensibilitatea se îmbogățeau reciproc. Sfinții militari ca și îngerii din cupolă adaugă frumuseții idealizate a prototipurilor lor rafinamentele unei noi eleganțe. Frumusețea chipurilor se împletește cu cea mai subtilă delicatețe în desenul membrelor și al veșmintelor. Și, de nenumărate ori, atitudinile devin sinuoase, vestind stilul gotic « internațional » sau « courtois » de la începutul secolului al XV-lea.

Kilisse Djami și Pammakaristos

La Constantinopol, s-au decorat cu mozaicuri cel puțin încă două construcții în timpul domniei lui Andronic al II-lea Paleologul: exonartexul din Kilisse Djami și capela funerară ridicată pentru Mihail Glabas Tarkaniotes (mort în 1315) de către văduva sa, călugărița Marta, lipită de latura de sud a bisericii Pammakaristos (Fetiye Djami). Regăsim aici în cupole procedeul compoziției care constă în a despărți radial, în jurul unui medalion central, triunghiuri separate între ele prin chenare late și în interiorul cărora se află cîte un personaj.

La Kilisse Djami, în cupola de sud, Fecioara este înconjurată de opt regi din Vechiul Testament, strămoșii ei. Cubulețele fondului de aur al cupolei mediane au fost smulse pentru a se

recupera metalul prețios pe care îl conțineau; figura lui Hristos, care era înscrisă în curcubeul inelar ce se mai vede încă, a dispărut de asemenea. Ea era înconjurată de doi dregători ai palatului imperial și de prooroci. Cupola de nord adăpostea personajele din genealogia lui Hristos.

În cupola capelei funerare de la Fetiye Djami, doisprezece prooroci, în atitudini pline de viață, îl înconjură pe Pantocrator al cărui chip, de o mare blîndețe, este plin de tristețe și chiar de resemnare. Execuția nu are finețea ușor prețioasă de la Kariye Djami și, poate tocmai datorită atenției mai mici acordate formei și coloritului, aceste opere ni se par mai apropiate și mai umane. Lucrările de degajare efectuate de « Byzantine Institute » au scos la iveală în absidă un Deisis, al cărui Hristos, calificat printr-o inscripție ca Preabunul (Hyperagathos), tronează în concă, pe cînd Fecioara și Ioan Botezătorul sînt înfățișați în picioare în cîte o nișă din pereții laterali: un asemenea subiect și epitetul dat lui Hristos se explică foarte bine în absida unei capele ridicate în scopul de a asigura mîntuirea unui defunct. Dintre cele opt scene care decorau părțile de sus ale pereților doar Botezul s-a păstrat pînă în zilele noastre.

Salonicul și școala macedoneană

Picturile păstrate în bisericile din Macedonia și din Serbia oferă un anumit număr de trăsături comune, care îi autorizează pe cercetători să vorbească despre o școală macedoneană, al cărei centru — sau unul dintre centre? — ar fi fost Salonicul. Aceste trăsături sînt corporalitatea volumelor, amploarea faldurilor veșmintelor, gustul pateticului și al realismului expresiv în gesturi și fizionomii, opozițiile marcate prin culori complementare. Personajele robuste cu fețe late contrastează cu figurile fragile, de o noblețe purificată, ce se bucurau de apreciere la Constantinopol. Pe cînd pictorii din capitală își concepeau idealul estetic după elegantele modele ale vechilor

manuscrise, cei din școala macedoneană își împrospătau inspirația prin observarea naturii.

Descoperirea la Salonic a unor fresce în biserica Sfînta Ecaterina, în capela Sfîntul Eutimie (anexată la sud-estul bazilicii Sfîntul Dumitru), în biserica Sfîntul Nicolae Orfanos, precum și a unor mozaicuri și fresce în biserica Sfinții Apostoli ne-au edificat mai bine despre rolul pe care acest oraș l-a jucat în constituirea și răspîndirea acestui stil.

Frescele din Sfînta Ecaterina, încă inedite, pe care St. Pelekanides le-a curățat de tencuielile turcești, reprezintă în naos principalele „minuni" săvîrșite de Hristos, începînd cu Nunta din Cana pînă la Pescuitul miraculos în lacul Ghenizaret (Tiberiada). În absidă se văd cei patru mari dascăli și ierarhi ai bisericii grecești din secolul al IV-lea. Pe bolta în leagăn de la nord sînt înfățișate cele două scene ale Împărtășaniei apostolilor. Realizate de doi pictori, aceste fresce arată prin vioiciunea coloritului și prin siguranța desenului măiestria atinsă de atelierele de la Salonic începînd fără îndoială de pe la sfîrșitul secolului al XIII-lea.

Frescele din capela Sfîntului Eutimie de la Sfîntul Dumitru, datate printr-o inscripție în 1303, odată scoase de sub tencuieli au apărut din nefericire într-o deplorabilă stare de conservare. Cu toate acestea, ele lasă să se vadă diversitatea expresiilor psihologice pe chipuri, vioiciunea mișcărilor, simțul spațiului și al volumului, iscusința de a uni personaje numeroase într-o compoziție omogenă, trăsături care caracterizează de asemenea majoritatea operelor din restul Macedoniei.

Picturile din Sfîntul Nicolae Orfanos, curățite de funinginea care le întuneca, ne izbesc prin amploarea programului lor iconografic care, la ciclurile și așa foarte dezvoltate ale figurilor liturgice, ale Marilor praznice, ale Minunilor și Patimilor lui Hristos, adaugă ilustrarea vieților sfinților Nicolae și Gherasim (anahoret din Palestina, în veacul al VI-lea),

precum şi ilustrarea Imnului Acatist în cinstea Fecioarei şi a Menologului sfinţilor. O reprezentare a lui Moise dinaintea rugului de foc lasă să se creadă că printre imaginile astăzi dispărute de pe peretele de sud se aflau şi alte subiecte din Vechiul Testament socotite, după simbolistica epocii, drept prefigurări ale Fecioarei. Stilul vioi al scenelor narative, înviorate de notaţii pitoreşti, simţul dramei, robusteţea figurilor, adîncimea spaţiilor sînt caracteristice pentru maniera adoptată pe atunci de atelierele de la Salonic.

Mozaicurile executate pe cheltuiala patriarhului Constantinopolului, Nifon, între anii 1312 şi 1315, pentru biserica Sfinţii Apostoli, au o vigoare care uneori fac să ni se pară manieristă, dacă nu chiar dulceagă şi plăpîndă, graţia operelor din Kariye Djami. Realismul care le însufleţeşte este net perceput în Intrarea în Ierusalim, unde grija de a reprezenta mulţimea locuitorilor din oraş, cu gesturi expresive, şi elementele peisajului l-au silit pe artist să-l aşeze pe Hristos în planul al doilea al panoului, pe latura stîngă, la capătul drumului desfundat pe care îl urmează apostolii crispaţi şi agitaţi *(il. 196)*. În Schimbarea la Faţă *(il. 193)*, mozaicarul a suferit influenţa speculaţiilor cercurilor isihaste asupra luminii în care Hristos a apărut înconjurat pe vîrful muntelui Tabor; nimbul care îl înconjoară este alcătuit din trei elemente: un cerc, un pătrat şi un romb cu laturile frînte, pentru a evoca lumina « una şi întreită » ca şi Treimea din care purcede. Intensitatea viziunii îl răstoarnă pe spate pe Ioan, în dreapta scenei.

Regretăm că nu s-a mai păstrat chipul Pantocratorului în cupola centrală. Sîntem îndemnaţi să credem că avea caracterul mai uman al Dumnezeului îndurării şi nu înfăţişarea aspră a judecătorului implacabil, dacă judecăm după versetele Psalmului (101, 20—22) care înconjură medalionul: « Că el priveşte din înălţimea cea sfîntă a sa, din cer se uită Domnul peste pămînt. Ca să audă gemetele celor din robie şi să dezlege pe

cei rînduiţi la moarte, ca aceştia să vestească în Sion numele Domnului şi lauda lui în Ierusalim ».

Muntele Athos Din Macedonia au venit pictorii care au decorat cu fresce unele biserici de la Athos: Protaton de la Karies, avariată de un incendiu pe la 1290 şi restaurată la începutul veacului al XIV-lea tot sub Andronic al II-lea Paleologul; catoliconul de la Lavra; biserica mînăstirii sîrbe Hilandar construită în 1293 pe cheltuiala lui Miliutin şi împodobită cu picturi în 1303; catoliconul de la Vatopedi cu fresce executate în 1312 (dar restaurate în mare parte în 1789 şi 1819).

O mare asemănare leagă frescele din paraclisul Sfîntului Eutimie de la Salonic cu cele pictate în biserica Protaton, în cursul primului pătrar al secolului al XIV-lea (?), de către un artist pe care o tradiţie, atestată începînd din primii ani ai secolului al XVII-lea, îl numeşte Manuel Panselinos (cu alte cuvinte « ce are strălucirea Lunei pline »). Originar fără îndoială din Salonic, sau desăvîrşindu-şi acolo formaţia artistică, acest pictor, înzestrat cu o puternică personalitate, moştenise de la veacul al XIII-lea maniera amplă şi monumentală a meşterilor de la Mileševo şi Sopočani, dar a ştiut să-i adauge un simţ al eleganţei şi un gust al fundalurilor de arhitecturi, revelatoare pentru epoca sa. Arta lui devine în acelaşi timp mai umană şi figurile sfinţilor sînt lipsite de o parte din hieratismul şi noblеţea caracteristice artei Macedonenilor şi Comnenilor pentru a ni se impune cu izbitoarea intensitate a expresiei lor psihologice. Pictorul îndrăgeşte detaliile realiste, cum ar fi copiii care trec dansînd pe un pod peste Iordan în scena Botezului, sau sfînta Ana care, vlăguită de durerile facerii, trebuie să fie susţinută de slujnice pentru a se putea hrăni, în scena Naşterii Fecioarei.

Dl. Xyngopoulos a descoperit în paraclisul Sfîntul Mihail din Synnada, la mînăstirea Lavra, un cap al sfîntului Nicolae pictat în maniera viguroasă a lui Panselinos. Fără îndoială că acest

fragment provine din frescele care vor fi fost pictate, după cît se pare de Panselinos însuși, în biserica mînăstirii Lavra înaintea celor care au fost executate de către Teofan Cretanul în 1535.

Fecioara-Peribleptos (Sfîntul Clement) de la Ohrid

Se poate atribui de asemenea o origine tesaloniciană celor doi pictori, Mihail, poate fiul lui Astrapas, și Eutihie, care au executat frescele bisericii Fecioarei-Peribleptos de la Ohrid, numită mai tîrziu Sfîntul Clement. Acest edificiu a fost zidit în 1295 de un înalt dregător bizantin, marele eteriarh Progonos Sguros, rudă prin alianță cu împăratul Andronic al II-lea Paleologul. Orașul Ohrid, care nu va fi cucerit de sîrbi decît în 1334, ținea încă de Imperiul bizantin. Semnăturile celor doi pictori și inscripțiile sînt în limba greacă.

Sentimentalitatea epocii a dictat alegerea scenelor principale din naos: în partea superioară Patimile lui Hristos, iar mai jos Copilăria Fecioarei. Cei doi pictori au fost înclinați să redea pateticul prin vehemența gesturilor, freamătul drapărilor, tulburarea chipurilor. Caracterul tumultuos al Punerii în Mormînt contrastează cu reținerea sobră a aceluiași episod de la Nerezi. Dar arabescul viguros care unește numeroasele personaje într-un tot este opera unor artiști iscusiți în organizarea unor mari compoziții cu suflu eroic. Desenul și coloritul, cu armonii adesea cam crude, nu atinge același nivel. Formele au o plasticitate, în anumite cazuri destul de masivă, care le face să semene cu operele lui Panselinos, dar în chip mai puțin izbutit. Detaliile de iconografie și de stil permit o apropiere între aceste fresce și cele din Sfîntul Nicolae Orfanos de la Salonic.

Sfîntul Ahile de la Arilje

Sub o formă mai stîngace, regăsim stilul din biserica Peribleptos de la Ohrid în frescele bisericii mînăstirii Sfîntul Ahile, recon-

struită între anii 1295 și 1299 de către cneazul Ștefan Dragutin, pe care fratele său Miliutin îl îndepărtase de curînd într-un rang subaltern. Originea tesalonicianâ a pictorului care le-a zugrăvit pare confirmată de cuvîntul grec *Marpou* pe care l-a scris sub o cruce ornamentală. Într-adevăr, acesta era cuvîntul tainic pe care clerul de la Salonic, pe vremea rivalității dintre Teodor al II-lea Lascaris (1254—1258) și Mihail Paleologul, îl rostea de trei ori în cinstea acestuia din urmă la începutul liturghiilor și care mai era încă folosit de partizanii împăratului (după istoricul Georgios Pahimeris acest cuvînt ar fi fost un acrostih care însemna: Mihail Paleologul, regele Romanilor, va fi lăudat în puține cuvinte).

Stilul conservator al bisericilor Sfîntului Nicolae de la Manastir și de la Varoš

La aceeași dată, în 1299, s-a mai împodobit și biserica Sîntul Nicolae de la Varoš, în apropiere de Prilep, în stilul grafic manierist care fusese practicat la Kurbinovo pe la sfîrșitul veacului al XII-lea și care fusese reluat în 1271, tot în regiunea Prilepului, în biserica de la Manastir, avînd hramul aceluiași sfînt. Dar acestea erau niște supraviețuiri locale, care nu erau în stare să primejduiască progresele noului stil.

Fecioara-Lieviša de la Prizren

Frescele executate în biserica dedicată Fecioarei de la Lieviša, pe care craiul Miliutin a transformat-o la Prizren între anii 1307 și 1309, sînt opera unui artist care lucra în respectul tradiției de la Mileševo și de la Sopočani, dar imprimînd compozițiilor sale un aspect mai realist. Volumele sînt accentuate prin opozițiile dintre tonurile deschise și închise. O mare forță de convingere susține ansamblul. Cercetătorii au încercat uneori să atribuie aceste fresce lui Astrapas, despre care pomenește inscripția votivă a bisericii. Dar acesta este calificat

drept *protomaistor*, ceea ce pare să indice că este vorba despre un meşter zidar sau despre un arhitect şi nu despre un pictor. S-ar putea ca Astrapas să fi fost tatăl pictorului Mihail (de la Ohrid).

Sfîntul Nichita de la Čučer şi Sfîntul Gheorghe de la Staro Nagorično

Miliutin, după ce a înglobat nordul Macedoniei în regatul său, i-a angajat pe Mihail şi pe Eutihie să decoreze în regiunea Skoplje bisericile Sfîntul Nichita de la Čučer, în 1308, şi Sfîntul Gheorghe de la Staro Nagorično, în 1317 *(il. 195)*. Aceşti doi meşteri, care între timp lucraseră poate la Sfîntul Eutimie de la Salonic, au dat dovadă de aceeaşi iscusinţă în compunerea scenelor pline de mişcare şi în expresivitate, ca şi la Peribleptos de la Ohrid. Ei vădesc un gust pronunţat pentru detaliile realiste. De pildă, la Sfîntul Nichita, Nunta din Cana este reprezentată după modelul unui banchet din epoca aceea, convivii cu figuri neidealizate fiind angajaţi în discuţii animate în jurul unei mese încărcate cu bucate, în capul căreia stă Hristos — purtînd diademă ca un rege şi tăind friptura de pasăre. La Staro Nagorično, scena Batjocoririi lui Hristos adoptă schema iconografică a aclamării suveranului, dîndu-i însă un aer de zeflemea populară. În semn de sarcasm, copiii îşi agită mînecile tunicilor ce depăşesc braţele, potrivit sensului de « a-şi bate joc » pe care expresia « dă din mîneci » îl are în epopeea medievală şi în limba greacă modernă. Dar, sub influenţa artei de la Constantinopol, care îşi regăsise atunci deplinul prestigiu, Mihail şi Eutihie se arată, mai ales la Staro Nagorično, mai preocupaţi de o frumuseţe aeriană şi delicată. Coloritul lor devine mai subtil, iar desenul mai minuţios. Formele îşi pierd din volum, pe cînd cute mai numeroase brăzdează veşmintele. Poate că însuşi Miliutin le ceruse să se conformeze mai mult manierei pictorilor constantinopolitani.

Biserica regală a Sfinților Ioachim și Ana de la Studenica

Acțiunea Constantinopolului s-a făcut și mai puternic simțită asupra frescelor din biserica ridicată în 1314 de către Miliutin întru cinstirea sfinților Ioachim și Ana, la Studenica *(il. 186)*. Pictorii nu și-au semnat opera. Ne ingăduim să ne gîndim la Mihail și la Eutihie sau, cel puțin, la niște artiști formați la școala lor. Eleganța cam manieristă a figurilor zvelte cu atitudini de un calm plin de demnitate evocă mai mult grația mozaicurilor, aproape contemporane, din Kariye Djami, decît vigoarea școlii macedonene. Să ne amintim că Teodor Metohites a perfectat în 1298—1299 nu numai căsătoria lui Miliutin cu a patra sa soție, mica principesă Simonida, fiica lui Andronic al II-lea Paleologul, dar a și stat doi ani, între 1303 și 1305, la Salonic pe lîngă soția acestui împărat, Irina de Montferrat, care urzea intrigi împreună cu ginerele său, regele Serbiei. Metohites va fi rămas cu Miliutin și Simonida în relații care poate nu sînt străine de întărirea influenței constantinopolitane la Studenica.

Gračanica

Această exigență a rafinamentului formei, adăugată la gustul pateticului și al gesticulației, profund ancorat în tradiția macedoneană, a atins în pictură, ca și în arhitectură, un gen de baroc în biserica de la Gračanica (1321) *(il. 197)*. Culorile se disociază, personajele se aglomerează în grupuri agitate, drapările se învolburează în linii frămîntate, ritmurile compoziției devin mai precipitate și mai sacadate. Adormirea Maicii Domnului apare, de pildă, ca o autentică scenă de înmormîntare.

Mistra

Prin eleganța, distincția, formele mai plate ale personajelor și redusa adîncime a compozițiilor, frescele de la Mistra se înrudesc cu arta de la Constantinopol și se deosebesc de operele din

Macedonia care au volume mai puternic reliefate. Este probabil că arhiepiscopii și starețiii mînăstirilor, guvernatorii și mai apoi despoții au chemat de multe ori pictori de la Constantinopol pentru a decora bisericile pe care le zideau, dar nu este imposibil ca acești meșteri să fi fost ajutați de colaboratori recrutați din partea locului, ceea ce ar justifica însemnatele deosebiri de execuție ce se observă adesea mai mult decît în alte părți în marile ansambluri.

Data mai veche care i se poate atribui Mitropoliei, ce pare să fi fost construită în 1291—1292 și nu în 1309—1310 cum s-a crezut pînă acum, lămurește caracterul conservator al stilului și al iconografiei, care, din acest motiv, au putut fi comparate cu cele din biserica Protaton de la Karies, deși stilul lor este foarte deosebit. La Mitropolia de la Mistra nu aflăm încă toate rafinamentele frumoaselor opere din jurul anilor 1310. Și ne putem întreba dacă episcopul Nichifor Moscopoulos, care a zidit această catedrală, a chemat pictori de la Constantinopol, sau dacă s-a mulțumit, cel puțin la început, să recruteze artiști din partea locului.

Meșterul atelierului care a decorat nava de nord, proscomidia și partea de jos a diaconiconului, și căruia i se datorează mai ales Minunile lui Hristos, lucra într-o manieră foarte tradițională. El se arată preocupat de calm, măsură și simplitate. Atitudinile personajelor sînt potolite. În fiecare scenă apare doar un număr restrîns de figuri. Fundalurile de arhitecturi sînt destul de reduse și stîncile sînt redate cu oarecare monotonie. Culorile, a căror gamă nu este prea largă, se combină în armonii domoale. Un alt atelier care a pictat, poate cîțiva ani mai tîrziu, nava centrală, partea de sus a diaconiconului și pronaosul, a dovedit mai multă cutezanță. Artiștii care îl alcătuiau erau atrași de compozițiile savant ritmate cu figuri numeroase și cu arhitecturi fanteziste, de gesturile îndrăznețe și expresive, de grafismul elegant al detaliilor interioare, de contrastele cu bogate și profunde rezonanțe ale

tonurilor deschise detaşîndu-se pe ceruri întunecate şi ale tonurilor închise aşezate dinaintea arhitecturilor luminoase, de armonia tonurilor complementare, mai ales roşii şi verzi, de mari pete de lumină. Din nefericire operele lor sînt destul de prost conservate. Cel de-al treilea atelier, care a decorat nava de sud, este foarte înrudit cu precedentul. Realizatorii lui au căutat vioiciunea mişcărilor şi, într-o măsură mai mică, redarea volumelor. Eleganţa desenului şi fundalurile de arhitecturi uşoare, foarte minuţios lucrate, în culori vii, trădează influenţa Constantinopolului.

Biserica avînd hramul Fecioarei Hodighitria, zidită înainte de anii 1314—1315 în cartierul Brontochion, este un edificiu care vădeşte prea direct în arhitectura sa dorinţa de a fi după asemănarea marilor sanctuare de la Constantinopol pentru ca pictorii însărcinaţi să-l decoreze să nu fi fost aduşi tot din capitala Imperiului. Aceştia erau artişti cu temperamente deosebite, dar foarte sensibili la jocul culorilor şi mînuiau penelul cu o iscusinţă plină de nerv. Ei făceau să vibreze, apropiindu-le, pe de o parte, tonurile de roşu de cireaşă, trandafiriu deschis sau cafeniu şi, pe de alta, albastrul intens sau verdele. Folosind un număr restrîns de culori, ei adoptă irizările de nuanţe şi degradeurile, aşa încît maniera lor a putut fi calificată drept impresionistă. Personajele lor au proporţiile zvelte şi mişcările graţioase care se întîlnesc la Constantinopol, iar scenele sînt învăluite în aceeaşi atmosferă de legendă. Meşterul care a pictat martirii pe peretele de vest al capelei de nord atinge, prin gingăşia coloritului, efecte de moliciune catifelată. Ca şi în vechile mozaicuri, de care pare că îşi aminteşte, el face să plutească deasupra solului picioarele personajelor cu trupuri ce abia se simt sub veşmintele ale căror margini sînt bogat decorate cu pietre preţioase, şi capetele au o expresie de spiritualitate mai umană decît cele de la Daphni.

Frescele care au fost pictate în biserica Peri-
235 bleptos datează fără îndoială de pe vremea primului

despot al Mistrei, Manuel Cantacuzino (1348—1380), fiul împăratului Ioan al VI-lea, și căsătorit cu Isabella de Lusignan. Într-adevăr, pe plăcile încastrate în zidurile edificiului se află stemele celor două familii: lei rampanți și crini. Aceste fresce ne aduc o mărturie despre evoluția pe care a suferit-o arta bizantină sub influența speculațiilor mistice ale călugărilor isihaști, cu care familia Cantacuzinilor se aliase împotriva primejdiilor revoltei sociale și intelectuale a zeloților și a umaniștilor. Ne vom aminti că isihasmul propovăduia putința omului de a-l contempla pe Dumnezeu întemeindu-se pe virtutea misterului Întrupării și al mîntuirii pe care o aduc tainele Botezului, ungerii cu Sf. Mir și Împărtășaniei, precum și pe participarea la liturghii. Sub efectul acestor idei, iconografia absidelor capătă o mare dezvoltare, legată de liturghia care se celebrează aici. S-au utilizat simultan subiecte care odinioară fuseseră folosite în chip izolat. Li s-au adăugat noi teme cu semnificație liturgică. Peribleptos este unul dintre cele mai vechi edificii unde asistăm la constituirea acestui sistem iconografic care avea să fie reluat în bisericile mînăstirilor, mai ales la Athos, introducîndu-se noi dezvoltări provenind din același spirit. În *bema* putem vedea, în afară de imaginea tradițională a Fecioarei tronînd (între doi îngeri) și de Înălțare, Mielul lui Dumnezeu (simbolul antic al jertfei lui Hristos), Ioan Gură de Aur celebrînd liturghia proscomidiei împreună cu un înger-diacon, Împărtășania apostolilor și prefigurările jertfei euharistice din Vechiul Testament: Filoxenia — ospitalitatea — lui Avraam (vechi simbol al Treimii), jertfa lui Avraam și Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc. S-au mai înfățișat Liturghia Îngerească în proscomidie și, în diaconicon, Hristos-Emanuel dormind cu ochii deschiși între îngerii care îl veghează (Somnul lui Iisus sau Ochiul cel neadormit).

Liturghia Îngerească este una dintre cele mai interesante teme și, totodată, una dintre cele mai frumoase creații din Peribleptos *(il. 199)*.

Înfăşuraţi în dalmatice ample, brăzdate de lungi cute luminoase, îngerii celebrează procesiunea «Marii Intrări» care, la începutul liturghiei, aminteşte de vremea în care diaconii aduceau solemn la altar, spre a fi sfinţite, pîinea şi vinul date de credincioşi. Hristos, îmbrăcat ca un episcop, stă îndărătul altarului deasupra căruia se înalţă un baldachin. El binecuvîntează cu mîna dreaptă şi cu stînga atinge sfînta masă pe care se află Evanghelia închisă. La dreapta lui, îngerii sînt reprezentaţi asemenea oficianţilor care, în « Marea Intrare », ies din sanctuar. Procesiunea este deschisă de trei îngeri-diaconi care poartă pe cap patena acoperită cu vălul brodat. Apoi vin trei îngeri-preoţi care ţin în mîini potirele, de asemenea acoperite cu vălul brodat. La stînga lui Hristos este înfăţişată întoarcerea în sanctuar a procesiunii care aduce darurile la sfînta masă. Un înger-diacon leagănă cădelniţa, pe cînd alţii ţin sfeşnice. Pentru a simboliza Treimea, « Cel Vechi de zile », încadrat de doi serafimi purtînd evantaie liturgice (rhipidia), şi de porumbelul Sfîntului-Duh au fost pictaţi deasupra lui Hristos. Această frescă îi evocă credinciosului pasajul din imnul heruvimic, cîntat de cor în timpul « Marii Intrări »: « Carii pe heruvimi cu taină închipuim şi făcătoarei de viaţă Treimi întreit sfînta cîntare aducem: toată grija cea lumească să o lepădăm, ca pe Împăratul tuturor să-l primim, pe cel nevăzut, înconjurat de cetele îngereşti ». Totodată este o ilustrare a rugăciunii tainice spusă cu glas şoptit de oficiant pe cînd se cîntă acest imn: « Că Tu eşti cel ce aduci şi cel ce Te aduci, cel ce primeşti şi cel ce Te împarţi, Hristoase, Dumnezeul nostru ». Din punctul de vedere al facturii, contrastul între uşoarele veşminte albe şi chipurile brune, reliefate prin cîteva mici linii de lumină albă sporeşte caracterul straniu şi supranatural al acestei scene, care capătă aspectul unei vedenii mistice.

Pictorii bisericii Peribleptos erau artişti obişnuiţi cu lumea miniaturilor şi a icoanelor. S-ar
237 părea că au împrumutat de la manuscrise o bună

parte din iconografia lor. Constatăm aceasta în marea întindere pe care au acordat-o Copilăriei Fecioarei, care cuprinde nu mai puțin de douăzeci și una de scene, dintre care unele erau neobișnuite în pictura murală: ei au reprodus probabil pur și simplu un ciclu de miniaturi, fără să elimine detaliile ce nu se potriveau cu arta monumentală. Factura lor minuțioasă este dealtfel aceea a miniaturiștilor și a pictorilor de icoane. Ei au lucrat în tușe mici, în linii fine și adunate. Coloritul lor somptuos, care folosește din plin tonurile întunecate (albastru-intens, cărămiziu, stacojiu, violet) ne amintește de mătăsurile vechi. Dat fiind că unele detalii ale acestei maniere se regăsesc în frescele pe care Teofan Cretanul și alți artiști cretani le-au pictat în veacul al XVI-lea la Muntele Athos și la Meteora, G. Millet a văzut în ea caracteristica unei școli pe care a numit-o *cretană*. Astăzi, în general, această opinie a fost abandonată. Frescele din Peribleptos, cu toate inovațiile datorate epocii în care au fost executate, se încadrează în familia artei aristocratice de la Constantinopol, caracterizată prin figuri subțiri, ușoare, grațioase. Și tot în capitala Imperiului am întîlnit antecedentele sistemului de compoziție adoptat pentru cupolă unde, în jurul bustului Pantocratorului, se ramifică opt compartimente separate prin coloane și cuprinzînd șase perechi de prooroci, Etimasia și Fecioara însoțită de doi îngeri, fiecare subiect avînd deasupra un heruvim *(il. 199 bis)*.

În ansamblu, frescele din biserica Peribleptos, prin irealismul lor poetic și mistic, sînt foarte revelatoare în ceea ce privește ultima fază a evoluției artei bizantine; aceasta a apucat atunci pe căi diametral opuse celor pe care pășea arta italiană, atentă la un contact din ce în ce mai strîns cu realitatea și pornită semeț la cucerirea tainelor naturii. Curentul de sensibilitate și de gîndire, a cărui expresie cea mai deplină a fost isihasmul, a avut drept consecință, în domeniul artei ca și în cel al teologiei, îndepărtarea Bizanțului de strădania eliberatoare a Occidentului. Există

dovada că arta bizantină, ca și societatea în declin căreia îi aparținea, nu putea afla în ea însăși resursele unei complete reînnoiri. Mai mult încă decît în domeniul intelectual, făgăduințele de descătușare pe care le-ar fi putut sugera pictura din vremea lui Andronic al II-lea nu au avut prilejul să se realizeze, întrucît nu au găsit un sprijin în mediul ambiant. Sub efectul reacției isihaste, arta bizantină s-a repliat într-o lume închisă.

Frescele executate în tribunele și pe bolțile bisericii Pantanassa prin anul 1420 lasă tocmai impresia unei arte care nu mai izbutește să se desprindă de tradiție. Ele sînt datorate unor pictori recrutați poate chiar la Mistra sau în Pelopones și al căror eclectism se hrănea din modelele pe care le găseau la fața locului. Iconografia este împrumutată mai ales din biserica Peribleptos: în scena Intrării în Ierusalim aceeași mantie vărgată a unui locuitor al orașului este unul dintre cele mai izbitoare semne. Programul repartizării scenelor în edificiu este preluat de la biserica Hodighitria din cartierul Brontochion, al cărei plan a fost de asemenea reluat. Tot spre Hodighitria ne îndreaptă gîndul și manifestarea gustului pentru culorile complementare. Dar minuția desenului și a tușei amintește de maniera bisericii Peribleptos. Pictorii bisericii Pantanassa au tendința de a-și afirma personalitatea în vehemența atitudinilor, însuflețirea personajelor, pateticul expresiilor, folosirea din belșug a fundalurilor de arhitecturi și a stîncilor înalte și teșite cu crevase adînci. Apostolii din Înălțare sînt mult mai agitați decît cei de la Peribleptos. Autorul Învierii lui Lazăr a redat cu o mare siguranță a desenului întreaga vivacitate a scenei. Măreția puțin cam lugubră a peisajului, realismul gesturilor — să luăm de pildă iudeul care se ține de nas deoarece, așa cum spune Evanghelia, trupul lui Lazăr «începuse să miroasă» — dau acestei reprezentări un aspect oarecum romantic. Dar asemenea variații pe teme și procedee vechi nu puteau să ducă prea departe.

Creta Supusă dominației venețiene începînd din 1204, dar cu o populație grecă păstrătoare a unei îndîrjite voințe de independență care a izbucnit de vreo cincisprezece ori în revolte, Creta nu a fost marele centru de creație așa cum s-a presupus adeseori. Ea ne păstrează mai degrabă reflexele marilor curente care s-au exprimat în alte părți.

Arta monastică populară din secolele al XI-lea și al XII-lea s-a menținut, de pildă, pe la 1300, în biserica Sfîntul Gheorghe Kavusiotis de la Kritsà, în nava centrală a bisericii Panaghia din aceeași localitate, în bisericile Sfîntul Pantelimon de la Bizanario și Sfînta Treime de la Arhànes. Personajele au atitudini țepene, dar chipurile lor sînt expresive, ajungînd uneori pînă la urîțenie. Compozițiile sînt lipsite de adîncime. Tonurile de roșu, verde și ocru sînt destul de vii. Un ecou al obiceiurilor italiene introduse în Creta se constată în sticlăria de tip venețian așezată pe masa Cinei la Panaghia de la Kritsà.

Biserica Sfîntul Antonie de la Avdoù și aceea a Arhanghelului Mihail din apropiere de Arhànes, care datează din anii 1315—1316, fiind deci contemporană cu mozaicurile din Kariye Djami și cu frescele din Biserica regală de la Studenica, arată o persistență a stilului linear și expresiv din ultima treime a veacului al XII-lea, care supraviețuise pînă la sfîrșitul veacului al XIII-lea în regiunea Prilep din Macedonia. Și la Arhànes trăsăturile italiene își fac apariția: de pildă armura de tip franc cu care este înveșmîntat Hristos.

Realismul viguros și chiar dramatic al școlii macedonene se întîlnește, în prima jumătate a veacului al XIV-lea, în colateralele de la Panaghia-Kritsà, la mînăstirea Vrondisi și la Sfîntul Ioan de la Limnes. Iar în a doua jumătate din veacul al XIV-lea el va inspira frescele din biserica Panaghia-Guverniotissa de lîngă Potamies. În acestea din urmă se observă italienisme discrete, cum ar fi contrapostul unei siluete de sfîntă, gestul grațios al altei figuri care își ridică o latură a mantiei, costumul occidental al soldaților de

pe boltă. În numeroase bisericuțe se observă o adaptare populară a stilului școlii macedonene.

Arta elegantă a școlii constantinopolitane, așa cum ne este ea atestată la bisericile Peribleptos și Pantanassa de la Mistra, a influențat frescele de la Valsamonerò (1407—1431).

Rusia

Aspectul pe care l-a căpătat pictura din epoca Paleologilor transplantată în Rusia pune mai bine în evidență, prin opoziție, constrîngerile care i-au orientat cursul înlăuntrul granițelor Imperiului.

Cronicile ne-au păstrat amintirea unor artiști greci veniți să lucreze la Novgorod și la Moscova. În 1338, « grecul Isaia și prietenii săi » au pictat frescele din biserica Intrării în Ierusalim de la Novgorod, astăzi dispărută, iar în 1344 alți meșteri greci au zugrăvit vechea catedrală a Adormirii de la Moscova.

Cel mai important dintre acești pictori bizantini a fost Teofan Grecul, născut pe la 1330, care, după ce decorase biserici la Constantinopol și în împrejurimi, la Galata și la Calcedonia, a venit la Novgorod prin jurul anului 1360 sau 1370. Pe drum s-a oprit în Crimeea, la Caffa (Theodosia), unde a pictat pereții unei biserici. La Novgorod, cu ajutorul unor ucenici, în parte recrutați pe loc, el a executat în 1378 frescele catedralei Spas Preobrajenie (Schimbarea la Față) *(il. 200)*. Prin noblețea personajelor cu proporții zvelte, el se leagă de tradiția de la Kariye Djami. Dar, la Novgorod, bucurîndu-se de mai multă libertate în compoziție și în execuție, el și-a putut da frîu liber temperamentului violent și pasionat. Niciodată în lumea bizantină un artist nu și-a afirmat personalitatea cu atîta cutezanță. Robustețea formelor conferă deplină forță unei prezențe reale a figurilor sale, pe care le simți însuflețite de o aprigă încordare spirituală. Înțelegînd din contactul direct cu vechile fresce de la Novgorod resursele pe care le oferea folosirea albului, el l-a utilizat în tușe mai spontane și mai energice decît înaintașii săi și nu ca pînă atunci

pentru redarea reliefului şi nici dintr-o grijă faţă de eleganţa formală, ci pentru a sublinia latura vizionară a personajelor sale stranii. Efectul produs este cu atît mai izbitor cu cît factura sobră neglijează detaliile şi nu reţine decît liniile esenţiale. Această simplificare nu are nimic rece sau înţepenit. Dimpotrivă, ea respiră o viaţă puternică şi conferă figurilor o măreţie tragică. Coloritul este redus şi atenuat în acelaşi spirit de schematizare dinamică. El este dominat de semitonuri: carnaţia chipurilor cu umbre de culoare a lutului ars; galben-pal, alb-sidefiu, trandafiriu şi verde pentru veşminte. Pentru abundentele tuşe de lumină care subliniază pletele, bărbile, trăsăturile chipurilor şi cutele veşmintelor, în afară de alb, Teofan a folosit albastrul, cenuşiul şi roşul. Figurile sale au fost comparate uneori cu negativele fotografice. Prin forţa expresivă a coloritului, ca şi prin vigoarea personală a stilului, frescele din biserica Spas Preobrajenie de la Novgorod se situează la polul opus faţă de acelea din Peribleptos de la Mistra, aproape contemporane.

Unii cercetători au crezut că regăsesc influenţa lui Teofan Grecul în frescele bisericii Uspenia (Adormirea) de la Volotovo, care a fost zidită în 1352 şi ale cărei fresce, începute în 1363, ar fi fost terminate prin anii 1370—1380 (biserica a fost distrusă de bombardamentele germane din timpul ultimului război).

Teofan a mai lucrat un timp la Novgorod, apoi a plecat — cel mai tîrziu în 1395 — la Moscova, unde a desfăşurat o activitate nu numai de pictor de fresce, ci şi de pictor de icoane şi de miniaturist. El decoră la Moscova, în 1395, biserica Naşterii Fecioarei, fiind ajutat de Simeon Ciornîi, în 1399 catedrala Sfîntul Mihail şi în 1405 catedrala Blagoveşcenie (Bunavestire), cu colaborarea lui Prohor din Gorodeţ şi a lui Andrei Rubliov însuşi. A executat de asemenea picturi profane în palatul marilor cneji de la Moscova şi în cel al lui Vladimir Andreievici, cneazul de Vladimir.

Din operele aparținînd perioadei moscovite a lui Teofan nu ne-au rămas decît remarcabilele icoane alcătuind ansamblul Deisis pe care l-a pictat pentru iconostasul catedralei Blagoveșcenie.

Puternica personalitate a lui Teofan a produs o impresie profundă asupra rușilor, care l-au numit « înțeleptul », admirîndu-i atît vioiciunea minții cît și îndrăzneala stilului. Acțiunea pe care a exercitat-o asupra dezvoltării artei ruse a putut fi comparată cu aceea pe care au avut-o în secolul al XVIII-lea Rastrelli, Quarenghi și Rossi.

Serbia: Dečani

Dacă operele lui Teofan Grecul arată ce înflorire putea atinge în afara granițelor Imperiului și a constrîngerilor sale personalitatea unui artist care își făcuse ucenicia în atelierele capitalei, în schimb frescele din biserica de la Dečani ne permit să sesizăm limitele unor pictori care nu fuseseră formați la Constantinopol sau în vreun alt mare centru hrănit din tradițiile bizantine.

Construirea acestei biserici fusese începută în timpul lui Ștefan Uroš al III-lea Dečanski (1321—1331), dar frescele nu au fost executate decît între anii 1348 și 1355 sub domnia fiului său, Dušan. Pe atunci relațiile cu Constantinopolul erau întrerupte din cauza cuceririlor lui Dușan și, mai mult încă, datorită anatemei pe care patriarhul ecumenic o aruncase asupra bisericii sîrbe. Fără îndoială s-a făcut apel, cel puțin pentru o parte din decor, la pictori greci, « pictores graeci », din Dalmația, mai precis de la Kotor (Cattaro), « oraș regesc », de unde a venit arhitectul, călugărul franciscan Vita (Vid). Într-adevăr, s-a găsit semnătura unuia dintre pictori: este vorba de Srdj (Serghie) Grečni (cel plin de păcate). Or, prenumele este foarte răspîndit sub forma aceasta pe țărmul Adriaticii. Mai multe detalii iconografice au fost de asemenea împrumutate din această regiune. O scenă a minunilor sfîntului Dumitru ne înfățișează orașul Salonic sub aspectul Dubrovnikului medieval. În Bat-

jocorirea lui Hristos se află şi o *liriţa*, instrument muzical folosit numai pe litoralul sudic. Anumite personaje poartă pe cap o bonetă de tip occidental.

Dar fidelitatea bisericii sîrbe faţă de ortodoxie, în ciuda unei rupturi trecătoare a relaţiilor cu patriarhia de la Constantinopol, a avut drept consecinţă faptul că programul iconografic a rămas acela bizantin. El prezintă o amploare necunoscută în bisericile greceşti, de dimensiuni mai reduse, şi s-a putut spune pe bună dreptate că răspundea unor intenţii enciclopedice. Subiectele au fost luate nu numai din Vechiul şi Noul Testament, cuprinzînd bineînţeles şi Faptele Apostolilor, ci şi din Evangheliile apocrife despre viaţa Fecioarei, din Imnul Acatist, din legendele unor sfinţi şi dintr-un sinaxar ilustrat exhaustiv, alcătuit din trei sute şaizeci şi cinci de compoziţii, una pentru fiecare zi a anului. În afară de acestea, Judecata de Apoi a căpătat o mare amploare. De asemenea s-au mai înfăţişat cele şapte sinoade ecumenice. Una dintre consecinţele acestei extinderi a repertoriului iconografic a fost introducerea în cadrul panourilor pictate a unor lungi inscripţii menite să explice credincioşilor subiectele. Pentru a răspunde unei exigenţe bine înrădăcinate în regatul Serbiei s-a sporit numărul portretelor princiare şi unele au fost grupate într-un arbore genealogic. Doctrina isihastă, răspîndită în mînăstirile din Macedonia, ca şi la Athos şi la Salonic, a inspirat sub mai multe aspecte iconografia de la Dečani. La fel ca şi în biserica Peribleptos de la Mistra, în abside şi în cupolă s-a dat o mare importanţă subiectelor cu caracter euharistic.

Acest vast ansamblu, care presupune colaborarea unor echipe numeroase, poate chiar de origine diferită, are un caracter mai degrabă meşteşugăresc. El nu prezintă nici o veritabilă monumentalitate, nici rafinamente graţioase. Multe dintre scene sînt prea mici pentru înălţimea unde au fost aşezate şi privitorul nu le vede bine. Figurile de dimensiuni mari sînt lipsite de o adevărată măreţie. Culorile sînt destul de crude şi nu se îmbină în chip armonios. Asta nu înseamnă

că nu ar exista și detalii cu un desen ferm și o bună punere în pagină. Dar, în mare, frescele de la Dečani sînt lipsite de o autentică forță de convingere și apar ca rezultatul aplicării unor formule rupte de tradiția care le dăruise forță și vigoare.

Nordul Macedoniei în a doua jumătate a veacului al XIV-lea

Slăbirea și chiar acea rupere a relațiilor între Imperiul lui Dușan și Constantinopol înlesniră în Macedonia apariția unui curent artistic caracterizat printr-un desen prea puțin îngrijit dar viguros și prin înclinarea spre tratarea unor subiecte noi, ilustrate cu detalii realiste luate din viața poporului. Acestui curent îi aparțin frescele executate în 1349 de un zugrav, numit Mihail, în biserica mînăstirii Lesnovo, care fusese zidită în 1341 de către despotul Oliver, grec de origine. Tot de același curent se leagă frescele din biserica mînăstirii Marko, de lîngă Skoplje, întemeiată în 1371 de către regele Vukașin (1366—1371) și terminată de fiul său Marko (1371—1394), cel mai vestit erou al baladelor sîrbești. Scena în care Rahila își plînge copiii și « nu vrea să se mîngîie pentru că nu mai sînt » (Ieremia, 31, 15), pe care o întîlnim aici pentru prima dată, dovedește o energie dramatică a imaginației de esență populară, pe care nu o stăvilesc convențiile ancestrale ale unei arte de curte.

Apropierea care s-a produs, în fața amenințării comune a turcilor, între Imperiul bizantin și statele sîrbești ivite după dezmembrarea Imperiului lui Dușan a fost însoțită de o întoarcere spre formele de expresie cu aspect mai bizantin. Mitropolitul Ioan, din împrejurimile Prilepului — pictor de fresce și de icoane și, în același timp, episcop — a fost unul dintre principalii promotori ai acestei mișcări. Împreună cu un călugăr-zugrav numit Grigore, el a decorat în 1389 — anul bătăliei de la Kossovo — biserica mînăstirii Sfîntul Andrei, întemeiată în valea adîncă a rîului Treska,

nu departe de Skoplje, de către Andreaş, fiul lui Vukaşin şi fratele lui Marko, în cinstea patronului său. Aceste fresce vădesc o artă aristocratică şi arhaizantă, mai degrabă savantă decît de inspiraţie profundă, care se nutrea din mai multe izvoare. O robusteţe a modeleului, provenită din cunoaşterea operelor create în veacul al XIII-lea, se îmbină cu trăsăturile caracteristice ale picturii paleologe, cum ar fi alungirea proporţiilor personajelor, freamătul drapărilor şi fundalurile de arhitecturi compuse cu eleganţă. La acestea se adaugă nota epocii în preocuparea foarte accentuată pentru expresia psihologică. Pe carnaţiile întunecate luminile sînt aşezate în mici linii albe paralele, care alcătuiesc laolaltă întinse pete strălucitoare. Minuţiozitatea execuţiei nu dăunează monumentalităţii figurilor.

Şcoala din regiunea Morava

Odată cu retragerea spre nord a sîrbilor respinşi de turci, în valea Moravei s-a constituit o nouă şcoală, care a ştiut să dea tradiţiei derivînd din arta contemporană cu Andronic al II-lea şi Miliutin, o expresie în acord cu sensibilitatea acestei epoci întunecate de nenorociri şi de calamităţi. Ca şi în arhitectură, spiritul decorativ, gustul amănuntului, căutarea pitorescului au biruit simţul monumentalului. La fel ca şi în stilul numit pe nedrept « cretan », înrudirea în ceea ce priveşte tehnica şi inspiraţia cu pictura de icoane devine foarte strînsă. O artă a sentimentelor gingaşe şi a vieţii lăuntrice triumfă în această vreme. În ea se desluşeşte acea dorinţă de rafinament, care se ascute în sînul civilizaţiilor conştiente de pieirea lor apropiată. Pe pereţii bisericilor se desfăşoară şirul sfinţilor militari, cu trupuri zvelte şi sinuoase, patroni şi protectori ai nobililor sîrbi *(il. 198)*. Frescele bisericii de la Ravanica (zugrăvită pe la 1377 de un anume Constantin), Ljubostinja (pictată între 1402 şi 1404 de către Macarie), Resava (numită şi Manasija între 1407 şi 1418) şi Kalenić (pe la 1415) ne-au păstrat frumoase exemplare ale acestui

stil care își aruncă ultimele luciri ale unei creații artistice valoroase înaintea desăvîrșirii cuceririi turcești. Calitățile lor de duioșie gingașă și de grație unduioasă le înrudesc cu arta lui Andrei Rubliov din Rusia.

Bulgaria

Bulgaria, a cărei civilizație a strălucit din nou sub domnia lui Ioan (sau Ivan) Alexandru (1331—1371), a cunoscut și ea o activitate picturală destul de intensă. Din nefericire majoritatea monumentelor pictate — și încă dintre cele mai însemnate — au dispărut ca urmare a distrugerilor efectuate de turci, pe care fertilitatea solului, mai mare decît în Serbia și în Macedonia, i-a îndemnat să se statornicească pe acest meleag devenind coloni. Noii sosiți îi alungară pe locuitori de pe ogoarele lor și refolosiră la construcțiile lor materialele edificiilor mai vechi.

Frescele din mînăstirea Zemen, zidită prin anii 1354 și următorii de către despotul Dejan, și cele de la Ljutibrod aparțin unui curent de artă monastică, provincial și popular, pe care André Grabar l-a numit de « tradiție arhaică ». Într-adevăr, el prelungește arta de aceeași inspirație, întîlnită mai înainte în Cappadocia, în Grecia propriu-zisă și în Italia meridională. Aici ca și acolo se vădește o mare înclinație spre naturalismul narativ, un desen mai atent la expresivitate decît la eleganță, chipuri late și pline, figuri înghesuite pe suprafețe înguste, subiecte înșiruindu-se în frize continui în loc să fie separate în panouri rectangulare.

Dar mai există de asemenea, mai ales în bisericile zidite și decorate din inițiativa țarului și a înalților dregători de la curtea sa, opere îngrijit executate, care au suferit o puternică influență a Constantinopolului. Vom cita ca principale exemple cele două bisericuțe rupestre din apropiere de Ivanovo (dintre care una cel puțin, și cea mai importantă — Țărkvata — este ctitoria lui Ioan Alexandru) cupola și absida bisericii Sfîntul Gheorghe de la Sofia, și biserica Sfinții Petru și Pavel de la

Tîrnovo. În ansamblu se remarcă o factură rapidă și sigură de mijloacele sale, un desen ferm și plin de nerv, un modeleu al trupurilor și al drapărilor realizat prin contraste, un simț al compoziției ritmate și limpede organizate și, atunci cînd subiectul se pretează, o predilecție pentru expresia dramatică. Mai multe amănunte derivă din modele existente la sfîrșitul antichității. Astfel, la Ivanovo, pe fundalurile de arhitecturi sînt desenați atlanți, în picioare sau ghemuiți, care susțin o coloană sau un antablament. În anumite scene, mai cu seamă în Sărutul lui Iuda, personajele atletice, înveșmîntate în tunici *exomis*, sînt vădit luate din repertoriul artei antice. Aceste picturi aparțin acelei faze din arta de la Constantinopol, care la Mistra a dat frescele bisericilor Hodighitria din cartierul Brontochion și Peribleptos, acea fază pe care a cunoscut-o și Teofan Grecul în cursul anilor săi de ucenicie și ai primelor creații în capitala Imperiului.

Țările române: Curtea de Argeș

Pictura religioasă de inspirație bizantină și-a făcut apariția în țările române în veacul al XIV-lea. Influențele Constantinopolului și ale Trapezuntului se încrucișează aici cu cele din țările învecinate: Macedonia, Serbia, Bulgaria și Rusia. Este firesc să admitem că primele monumente au fost decorate mai cu seamă de zugravi de origine greacă. Cel mai vechi ansamblu și totodată unul dintre cele mai importante îl reprezintă frescele care au fost executate după mijlocul veacului al XIV-lea pe pereții bisericii domnești Sfîntul Nicolae de la Curtea de Argeș, înălțată în jurul anilor 1350. Lucrările de curățire întreprinse de Comisia monumentelor istorice din România au permis să se vadă că, din punctul de vedere al stilului și al iconografiei, ele nu se înrudesc numai cu acelea de la Kariye Djami, din care își trag obîrșia, ci și cu frescele bisericilor lui Miliutin, îndeosebi cele de la Nagorično și Gračanica. O bună parte a inscripțiilor sînt în limba greacă, pe cînd mai tîrziu în țările

române se va folosi numai slavona ca limbă bisericească. Din aceasta se poate deduce că cel puţin unii dintre pictori, dacă nu toţi cei care colaboraseră la executarea acestui vast ansamblu, erau greci. Frescele de la Curtea de Argeş ne apar aproape ca o sumă a subiectelor tratate şi a curentelor la modă în pictura bizantină pe la mijlocul secolului al XIV-lea. Scenele cu personaje zvelte, elegante, însufleţite de mişcări vioaie stau în vecinătatea altora aparţinînd unei maniere mai populare şi mai realiste, dar toate poartă pecetea unei profunde umanităţi.

Frescele (din pronaosul) de la Cozia, realizate în anii de după 1386, vădesc aceeaşi tendinţă către misticismul rafinat ca şi acelea aparţinînd şcolii din valea Moravei. *

Veneţia Arta Paleologilor şi-a făcut simţită acţiunea şi la Veneţia, unde am văzut cum, încă de prin anul 1260, capitala Imperiului îşi exercita din nou influenţa.

* Afirmaţia că pictura religioasă de inspiraţie bizantină şi-a făcut apariţia pe teritoriul României abia în secolul al XIV-lea nu corespunde faptelor istorice. De altfel problema începuturilor picturii bizantine în ţara noastră trebuie considerată în contextul mai larg al prezenţelor bizantine în spaţiul carpato-danubian. Trebuie precizat că autoritatea Imperiului roman de răsărit şi, în continuare, a Imperiului bizantin s-a manifestat, cu neînsemnate întreruperi, în Dobrogea şi de-a lungul Dunării, atingînd Banatul, pînă în secolul al XIV-lea. Vechea provincie romană Scythia minor — Dobrogea — a dobîndit o nouă strălucire în timpul împăratului Constantin cel Mare care a reconstituit Tomis-ul, schimbîndu-i numele în Constantina (de unde Constanţa de azi). Acelaşi împărat cucereşte Oltenia-Dacia Malvensis de odinioară — asigurîndu-şi noua stăpînire prin podul construit peste Dunăre între Oescus şi Sucidava. La inaugurarea podului de piatră, operă prezumată a lui Theofilus, a participat împăratul însuşi (în anul 328), grija pentru calea de apă a Dunării fiind exprimată şi prin zidirea noilor cetăţi de la Drobeta şi Constantiniana Daphne (Oltenita). În acelaşi timp, în Dobrogea au fost reconstruite cetăţile Histria, Capidava, Ulmetum, Noviodunum, Tropaeum Traiani, Flaviana, mărturiile arheologice fiind foarte numeroase.

Un exemplu din secolul al XIV-lea ne este fără îndoială oferit de frescele din capela de la stînga absidei bisericii San Zan Degola (Sfîntul Ioan Decapitatul), care au fost scoase la iveală în 1945. În partea superioară, sfînta Elena, figurată în bust și îmbrăcată ca o împărăteasă, se află sub un fronton cu arcadă triplă, de aspect antic. În partea de jos s-au păstrat capetele aureolate ale sfinților Ioan Botezătorul, Petru, Toma și Marcu. Primii doi au o expresie încordată, dar fără vreo urmă de brutalitate. Ceilalți doi au un aer de tinerețe senină. Stilul îmbină forța și plenitudinea cu o gingășie armonioasă.

În timpul domniei lui Iustinian (527—565), așezările bizantine din Dobrogea și de pe Dunăre au prosperat continuu, fapt consemnat și de cronicarii oficiali, ca Procopius din Cesareea. Dezvoltarea meșteșugurilor și circulația comercială intensă au favorizat afirmarea vechilor așezări, asigurînd mijloacele necesare pentru amplificarea cetăților, pentru înălțarea unor somptuoase bazilici ca acelea de la Tropaeum Traiani, Tomis, Histria, Callatis etc. La sfîrșitul secolului al VII-lea, cînd Dobrogea a fost devastată de coloanele în trecere ale migratorilor bulgari, în localitățile ei se aflau peste treizeci de bazilici, fără să le socotim pe acelea aflate de-a lungul Dunării.

Cercetările arheologice au fost în măsură să demonstreze frumusețea arhitecturală a acestor monumente uneori placate cu marmură și avînd coloane cu capitele bogat impodobite. Pereții lor erau decorați cu picturi murale, fragmente de tencuială colorată fiind recuperate din dărîmături. Artele decorative și aplicate sînt la rîndul lor ilustrate prin numeroase piese de podoabă executate din aur sau din argint, din fragmente ceramice aparținînd unor vase de producție locală sau importate din metropolă.

După scurta trecere a bulgarilor, stăpînirea bizantină în Dobrogea și la Dunăre a fost restabilită curînd, ea fiind temeinic consolidată în timpul împăratului Ioan Tzimiskes (969—976) care a înființat *thema* (= provincie militară) Paristrionului, cu reședința la Silistra. Ioan Tzimiskes și urmașul său Vasile al II-lea Bulgaroctonul (976—1025) au acordat o atenție deosebită cetăților de pe Dunăre, marele fluviu fiind scutul nordic al imperiului și, deopotrivă, cea mai lesnicioasă cale de circulație spre interiorul continentului. În legătură cu această politică de frontieră, este notabilă înflorirea unor așezări ca Garvăn-Dinogeția, Niculițel, Păcuiul lui Soare către care se îndreaptă tot mai mult cercetările arheologilor din ultimii ani. La Păcuiul lui Soare a fost descoperită o

Cu puţin înainte de mijlocul secolului al XIV-lea, mozaicurile executate în baptisteriul Sfîntului Marcu, sub dogele Andrea Dandolo (1342—1354), prieten cu Petrarca, înfăţişează, sub trăsături italiene cum ar fi realismul figurilor, elemente comune cu mozaicurile din Kariye Djami: eleganţa şi alungirea personajelor, aspectul graţios al figurilor feminine, fundaluri arhitecturale.

În schimb, nu aflăm nimic bizantin în mozaicurile capelei Sfîntul Isidor, care povestesc martiriul sfîntului şi descoperirea moaştelor sale în insula Chios, precum şi transferarea lor în biserica San Marco. Aceste panouri, care datează tot de pe vremea dogelui Andrea Dandolo, ţin de

---

vastă cetate cu ziduri puternice de piatră, iar la Garvăn-Dinogeţia au fost puse în evidenţă întinse fortificaţii, numeroase locuinţe şi ateliere meşteşugăreşti precum şi ruinele unei biserici cimiteriale ale cărei ziduri mai păstrează urmele de pictură ale vechiului decor mural. La Niculiţel, unde există şi o remarcabilă ruină de bazilică cu criptă, datînd din secolul al V-lea, a fost descoperită o biserică construită în secolul al XIII-lea, lîngă care se află o necropolă caracterizată prin abundenţa podoabelor de origine constantinopolitană.

Rezultînd din strînsele legături economice şi culturale cu Bizanţul, în întreaga ţară au fost descoperite tezaure monetare, podoabe, piese ceramice etc., toate atestînd aceeaşi realitate istorică: Bizanţul a fost o prezenţă mereu vie în spaţiul danubiano-carpatic, această prezenţă fiind unul dintre factorii care au contribuit — mai ales în secolele IV—VII — la păstrarea tradiţiilor de romanitate ale poporului nostru.

Monumentele bizantine ridicate pe teritoriul ţării noastre au lăsat moştenire o seamă de procedee specifice în arta de a construi, procedee a căror utilizare a fost favorizată şi de circulaţia meşterilor în secolele XIV—XV, într-o epocă în care se maturizau formele arhitecturii autohtone. Astfel alternarea cărămizii cu piatra, în asize regulate, alternare folosită la zidirea bisericii de la Garvăn-Dinogeţia sau la ruina bisericii din cetatea Severinului, va fi reluată la Biserica domnească din Curtea de Argeş, monument care inaugurează seria marilor ctitorii voievodale din Ţara Românească. La acelaşi monument, ctitorie a lui Basarab I din anii 1351—52, a fost folosit, în varianta constantinopolitană, tipul de plan şi de elevaţie cunoscut sub numele de *cruce greacă înscrisă*. Este semnificativă folosirea variantei constantinopolitane pentru că ea
 dovedeşte existenţa unor legături nemijlocite cu Bizanţul,

curentul popular din pictura italiană practicat în regiunea Emilia. Arta mozaicului bizantin, care dispăruse la Constantinopol ca urmare a sărăcirii visticriei imperiale, avea să înceteze a mai influenţa decorul bisericii San Marco.

O frescă italienizantă la Kariye Djami

Dimpotrivă, la Constantinopol vom întîlni prezenţa artei italiene într-o frescă ce decora un *arcosolium* adăpostind un mormînt în zidul de vest din interiorul nartexului, la Kariye Djami *(il. 201)*. Defuncta, învesmîntată într-o mantie şi o rochie de damasc bogat împodobită, stătea în picioare

---

nefiind necesară o intermediere a centrelor balcanice, aşa cum în mod eronat s-a crezut în trecut. Trebuie subliniat că importanţa acestui edificiu nu are doar un caracter regional, dimpotrivă, este vorba despre cea mai amplă realizare a tipului de biserică în *cruce greacă înscrisă*, depăşind cu mult construcţiile similare înălţate în spaţiul bizantin din secolele XII—XIV. Ulterior, în secolul al XVI-lea, tot în Ţara Românească, la Tîrgovişte şi la Craiova, vor fi construite biserici de tip *cruce greacă înscrisă* de proporţii monumentale. În acelaşi timp, este demnă de remarcat persistenţa în ţările române a organizării spaţiale specific bizantine şi a sistemului de boltire cu cupole semisferice suspendate pe pandantivi, aşa cum ştim că a avut bisericuţa de la Garvăn-Dinogeţia şi cum păstrează încă biserica Sf. Anastastie din Niculiţel (sec. XII—XIII).

Considerînd statornica prezenţă a artei bizantine pe teritoriul patriei noastre, în Dobrogea şi de-a lungul Dunării, prezenţă inaugurată de chiar întemeietorul Constantinopolului, împăratul Constantin cel Mare, şi prelungită vreme de un mileniu, pînă în secolul al XIV-lea, înţelegem că formele acestei arte nu mai pot fi considerate un *import* în ţările române, de vreme ce ele dobîndiseră aici de atîta vreme drept de cetate.

Revenind la problema picturilor murale — problemă care a generat prezenta notă — vom aminti că cercetările recente au sporit substanţial cunoştinţele noastre. Dincolo de faptul că trebuie să presupunem că multele biserici bizantine din aşezările dobrogene şi de pe Dunăre vor fi fost măcar în parte decorate cu picturi murale (să nu uităm că la Vicina se afla reşedinţa unei mitropolii strămutată în 1359 la Curtea de Argeş) ne vom referi la materialele concrete care atestă realizarea unor ansambluri de pictură murală în Transilvania şi în Ţara Românească

în fața Fecioarei șezînd și ținînd Pruncul, înfățișată din trei sferturi și nu frontal cum se obișnuia în arta bizantină. Cele două figuri sînt desenate la aceeași scară. Stilul naturalist al veșmintelor cu falduri adînc reliefate, simțul volumului și al spațiului, scăunașul desenat în perspectivă sînt categoric italiene, la fel ca și reprezentarea solului sub aspectul unei lespezi de marmură sprijinită de marginea inferioară a cadrului, asemenea pardoselilor din episoadele vieții sfîntului Iacov pe care Mantegna le pictase în biserica Eremitani de la Padova. Fresca din Kariye Djami a fost probabil executată cu puțin înainte de 1450 de către un pictor italian sau, mai degrabă, dacă

---

anterior secolului al XIV-lea la care se referă prof. Charles Delvoye. Avem în vedere descoperirile de la Cetățenii din Vale, pe Dîmbovița, unde există un complex de ruine aparținînd unor construcții laice și religioase datînd din secolul al XIII-lea. Fragmentele de frescă găsite în dărîmăturile bisericilor indică o excelentă calitate tehnică, o gamă cromatică bogată și un desen de o rară suplețe.

La Streisîngeorgiu (jud. Hunedoara) în vechea ctitorie cnezială datînd de la începutul secolului al XII-lea se păstrează un valoros ansamblu de picturi murale realizat în anul 1313 de către pictorul Teofil, suprapunîndu-se unui strat de pictură mai veche. La Sîntămărie-Orlea (jud. Hunedoara), biserica satului este decorată cu un ansamblu iconografic monumental, de o excepțională valoare artistică, executat în anul 1311. Sîntem, așadar, cu mult înainte de pictarea bisericii domnești din Curtea de Argeș, datînd din anii 1362—1366.

Mai departe, tot în cursul secolului al XIV-lea, în afara picturilor de la Cozia, la care se referă și prof. Delvoye, au mai fost realizate ansamblurile de la Criscior (jud. Hunedoara) și Leșnic (jud. Hunedoara), urmate, curînd după 1400, de ansamblurile de la Ribița, Sînpetru, Peșteana, Streisîngeorgiu (toate în jud. Hunedoara), realizări care atestă că încă de la acea dată formele picturii bizantine fuseseră prelucrate și adaptate la posibilitățile artistice ale unei școli regionale autohtone.

Tot la începutul secolului al XV-lea, în timpul domniei lui Alexandru cel Bun, în Moldova se realizau mai multe ansambluri de pictură murală, martori foarte valoroși fiind puși în evidență la Humor, Moldovița și Bistrița.

Examinarea tuturor acestor date, deși foarte sumar prezentate, face evidentă, credem, o mai fertilă prezență a artei bizantine pe teritoriul țărilor române, obligînd la o largă circumstanțiere a scurtului paragraf din lucrarea de față aferent acestei probleme. (Vasile Drăguț)

judecăm după anumite trăsături manieriste și după cîteva stîngăcii, de către un bizantin italienizant care îl însoțise poate pe Ioan al VIII-lea la Conciliul de la Ferrara. Nemaiaflînd în propriile lor tradiții posibilitățile de reînnoire la care aspirau, anumiți pictori de la Constantinopol s-au îndreptat spre exemplele pe care le oferea Italia. Dinaintea unei opere ca aceasta ne putem întreba ce ar fi devenit arta capitalei sub acțiunea influențelor italiene, dacă orașul nu ar fi căzut în mîinile turcilor. Desigur nu s-ar mai fi putut vorbi despre o artă bizantină.

Într-un spirit asemănător, biserica Hodighitria din insula Lefkas a fost decorată pe la 1450 în stilul gotic internațional cu fresce al căror program iconografic rămînea pe de-a întregul bizantin.

PICTURA PROFANĂ

Nu ne-a rămas nimic din pictura profană executată în această epocă. Pînă și la Constantinopol, greutățile financiare prin care trecea dinastia Paleologilor nu erau deloc propice unor asemenea lucrări. Dar în palatul de la Trapezunt, unde, pentru a se afirma mai bine, tînăra putere avea nevoie de legătura cu marile tradiții ale trecutului imperial, frescele înfățișau domnitorii și episoadele din istoria orașului, îndeosebi primejdiile care fuseseră biruite. În Serbia, în Bulgaria și în Rusia anumite palate ale principilor domnitori au fost împodobite cu fresce. În 1881 au fost distruse frescele din palatul lui Dușan de la Drimać, în apropiere de Skadar, din nefericire înainte ca ele să fi fost studiate.

3. ICOANELE

În epoca Paleologilor arta icoanelor a ajuns la o deplină înflorire, datorită înaltei calităţi a operelor şi, totodată, sporirii considerabile a numărului lor. Repertoriul iconografic s-a îmbogăţit, ca şi acela al marii picturi. Episoade din Noul Testament şi povestiri hagiografice s-au adăugat figurilor tradiţionale: Hristos, Fecioara şi sfinţii. Slăbirea structurilor statului imperial, afirmarea unei mai mari independenţe în viaţa de familie şi în cea personală şi, fără îndoială, vrăjmăşia timpurilor favorizară răspîndirea unei cucernicii mai individualiste, dornică de a-şi îndrepta evlavia către aceste imagini tutelare, fie în interiorul bisericilor, fie în intimitatea căminurilor. *Descrierile* poetice ale unor icoane, făcute de Manuel Philes sau de Marcos Eughenikos confirmă interesul de care se bucurau în acea epocă.

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Pictarea icoanelor nu a încetat la Constantinopol în secolul al XIII-lea sub dominaţia latină. Şi astăzi cînd ştim, datorită manuscriselor, că unele ateliere de pictură rămăseseră active în capitala Imperiului, poate chiar în parte sub protecţia seniorilor şi prelaţilor latini, specialişti excelenţi le atribuie opere care odinioară fuseseră puse pe seama unor artişti lucrînd în Italia după maniera
255 grecească. Alături de un grafism moştenit din

epoca Comnenilor, în aceste opere aflăm un simţ al măreţiei monumentale şi o libertate a facturii care le înrudesc cu frescele contemporane din secolul al XIII-lea *(il. 203)*. Acestei epoci îi aparţine icoana de la Luvru lucrată în mozaic şi reprezentînd Schimbarea la Faţă.

2. RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR

În anii atît de rodnici din punct de vedere artistic care urmară după restabilirea puterii imperiale la Constantinopol, sub Mihail al VIII-lea şi Andronic al II-lea, stilul icoanelor a urmat acelaşi proces de eliberare şi de înnoire ca şi stilul mozaicurilor. Figurile prezentate frontal, de un hieratism distant, sînt acum înlocuite cu personaje înfăţişate dintr-o parte, cu gesturi expresive şi chiar pline de vioiciune, mult mai aproape de natura omenească. Atitudinile au fost, în general, redate cu mai mult firesc şi dezinvoltură. Trupurile au dobîndit volum sub drapările tratate cu o înţelegere sigură a efectelor plastice. Acelaşi spirit a îndrumat şi felul în care au fost dispuse, pe fondul panoului, motivele de arhitecturi, tratate fără doar şi poate într-un spirit ornamental, dar cu grija de a da compoziţiei adîncime şi unitate. Masele au fost echilibrate în modul cel mai fericit. Coloritul a pierdut din vechea sa austeritate spre a deveni mai catifelat, mai strălucitor şi chiar, s-ar putea spune, mai vesel. Cinabrul, roşul de cireaşă, tonurile de verde-întunecat sau de gălbui, albastrul-intens au fost îmbinate în armonii melodioase. Expresia fizionomiilor a devenit mai blîndă. O absolută măiestrie se afirmă în amploarea facturii. Chipurile încetează să mai fie încercănate de linii dure, fiind modelate fără contur. Icoanele din această epocă exprimă un simţămînt delicat, intim, omenesc, corespunzător celui întîlnit în alte manifestări ale vieţii intelectuale şi artistice din acel timp. La fel ca şi în marea pictură murală, în ciuda acestei umanizări, o atmosferă poetică învăluie figurile şi le menţine în lumea transcendenţei, foarte departe de realismul italian. Arhitec-

turile sînt imaginare şi nu situează scenele în interioare bine definite. Proeminenţa volumelor este redată după principiul luminozităţii care apropie şi al culorilor închise care îndepărtează. Arta icoanelor a fost marcată atunci de un simţ al nobleţei, al măsurii şi al eleganţei, de la care nu s-a mai abătut nici după aceea.

Icoana cu două feţe de la Ohrid, destinată să fie purtată în procesiuni, avînd pe o parte imaginea Fecioarei-Psychosostria (Izbăvitoarea sufletelor) şi pe cealaltă Bunavestire este una dintre cele mai desăvîrşite capodopere ale acestui stil. Ea a fost executată în atelierele imperiale de la Constantinopol, în acelaşi timp cu o altă icoană pictată pe ambele feţe înfăţişîndu-l pe Hristos-Psychosostris şi Răstignirea, pentru a fi oferită arhiepiscopului Grigore al Ohridei atunci cînd acesta a primit în dar de la împăratul Andronic al II-lea mînăstirea Fecioarei-Psychosostria de la Constantinopol. Amîndouă se păstrează azi în muzeul de la Skoplje.

Toate icoanele din această epocă sînt interesante şi stîrnesc dorinţa de a le studia pe fiecare în parte. Printre cele mai importante vom menţiona Sfîntul Mihail din Museo Civico de la Pisa, Cei doisprezece Apostoli din muzeul de artă de la Moscova, Coborîrea de pe Cruce din colecţia Stoclet (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, planşele 189 şi XXXV; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, pl. 53). În spatele unei reale unităţi de stil se pot desluşi unele deosebiri după temperamentul pictorilor. Pe vremea aceea atelierele au fost foarte active la Constantinopol, la Salonic şi fără îndoială la Ohrid.

Din atelierele imperiale de la Constantinopol au ieşit icoanele de dimensiuni mici, lucrate în mozaic, care, aproximativ între anii 1260 şi 1320, au cunoscut o preferinţă puţin obişnuită, întrucît cel puţin douăzeci şi nouă au ajuns pînă la noi şi, graţie textelor, s-a putut afla de existenţa altor treizeci care au dispărut. Stilul lor este asemănător
 cu acela al icoanelor pictate contemporane, cu

deosebirea că tehnica mozaicului permitea o mai redusă libertate a desenului. Printre piesele cele mai importante vom menţiona Răstignirea de la Berlin, Bunavestire din « Victoria and Albert Museum » (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 173 şi XXXVIII), dipticul celor Douăsprezece Sărbători de la Florenţa, sfîntul Gheorghe din muzeul Luvru, sfîntul Teodor Stratilat din muzeul Ermitaj, Pantocratorul de la Chimay (Belgia) (Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 182, 183), Cei patruzeci de Mucenici şi sfîntul Ioan Hrisostomul din colecţia Dumbarton Oaks (Demus, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14, 1960, fig. 1—3, 22—23).

3. DIN ANII 1330—1340 PÎNĂ LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XV-LEA

Reacţia care, începînd din 1330, s-a petrecut în mentalitatea şi în sensibilitatea bizantinilor împotriva spiritului de cercetare şi de liberalizare din vremea primilor Paleologi şi a cărei expresie exagerată a fost isihasmul, a făcut ca acestor curente de viaţă nouă, acestei bogăţii şi acestei prospeţimi de invenţie să li se substituie un stil mai tradiţionalist, cu aspect dogmatic, la care voinţa de sustragere din viaţa pămîntească a pus pecetea unei preocupări foarte stăruitoare pentru idealizare. Totodată, aceasta însemna favorizarea acelei evoluţii către academism care ameninţă să urmeze oricărei inovaţii în materie de artă. Mişcarea a fost înlocuită cu atitudinile încremenite. Gustul pentru linia conştiincios desenată se impune din nou şi fizionomiile redevin severe şi solemne. Totuşi, o parte din ceea ce se dobîndise între anii 1260 şi 1330 revine adeseori: o eleganţă, o mlădiere şi un rafinament care nu erau deloc lipsite de farmec *(il. 202)*.

În veacul al XV-lea şi chiar în al XVI-lea, s-au executat în unele mînăstiri, desigur mai ales la Patmos, remarcabile imagini ale sfîntului Ioan Evanghelistul, bătrîn, cu barbă şi cu craniul pleşuv, doar cu o şuviţă de păr în frunte *(il. 206)*. Vedem astfel cîtă forţă de convingere puteau

obţine pictorii din tradiţia evanghelistului, rămasă vie în răsăritul mediteranean. Un fapt ce pune în evidenţă două stări de spirit diferite este că Apusul l-a numit pe Ioan doar « evanghelistul », adică naratorul, pe cînd Răsăritul vedea în el « teologul », omul care l-a înţeles pe Dumnezeu şi a tălmăcit Cuvîntul *(theos* şi *logos)*.

4. ŢĂRILE SLAVE

Şcolile locale din ţările slave s-au afirmat în Serbia şi în Bulgaria, iar în Rusia la Novgorod şi la Pskov, apoi la Moscova începînd de la mijlocul veacului al XIV-lea. Fără îndoială ele au fost puternic receptive la influenţele bizantine. Dar icoanele ruse prezintă caracteristici distinctive: tonuri plate, luminoase şi vii; alungirea proporţiilor; sinuozitatea liniei; simplitate şi sobrietate, calităţi lăudate şi în proverbele populare. Un nou aport de elemente greceşti a avut loc mai întîi la Novgorod, apoi la Moscova odată cu stabilirea lui Teofan Grecul. Lui i se datorează numeroase icoane, mai ales cele alcătuind tema Deisis în registrul inferior al iconostasului primei catedrale Blagoveşcenie din Kremlin (în 1405). Părerile specialiştilor sînt împărţite în ceea ce priveşte faptul dacă să i se atribuie lui, sau unuia dintre ucenicii săi cunoscuta icoană « Maica Domnului de la Don », executată la Novgorod între anii 1370 şi 1390 *(il. 204)* şi pe al cărui revers se află o Adormire a Maicii Domnului. Expresia de duioşie maternă pe care o are această operă şi care contrastează cu aerul de gravitate transcendentă a Fecioarei de la Vladimir *(il. 135)* se poate datora libertăţii de care se bucurase Teofan la Novgorod. Dar ea poate fi explicată şi prin sensibilitatea proprie unui meşter rus.

În orice caz, o artă autentic rusă va triumfa odată cu pictorul-călugăr Andrei Rubliov (născut între 1360 şi 1370, mort pe la 1430), autorul unui număr de icoane înfăţişînd Praznicele Mari, care împodobesc iconostasul catedralei Blagoveş-
 cenie din Kremlin, unde a lucrat în 1405 alături

de Teofan Grecul şi de un alt rus, Prohor din Gorodeţ. Dar cea mai pură capodoperă a sa este vestita *Troiţa* (Sf. Treime)) din Galeria Tretiakov, de o măreţie clasică. După tragicul plin de patos al lui Teofan Grecul, Rubliov introduce o simplitate senină, mai potrivită temperamentului rus. Prin prestigiul legat de creaţiile sale el a deschis căi noi artei din ţara sa.

4. MINIATURILE

1. SECOLUL AL XIII-LEA

Contrar unei păreri susţinute multă vreme, atelierele de miniaturişti au continuat să lucreze la Constantinopol şi după 1204, în parte cel puţin pentru o clientelă de seniori şi de prelaţi latini. Producţia lor era totuşi departe de a avea amploarea şi diversitatea de mai înainte. Ea s-a redus la cărţi biblice, îndeosebi la Noul Testament. Evangheliile nr. 118 din Biblioteca naţională de la Atena, Garrett 2 de la Universitatea Princeton (odinioară în schitul rus Sfîntul Andrei de la Muntele Athos), nr. 5 de la Iviron, 80 din mînăstirea Sfîntul Ioan de la Patmos şi 54 din Biblioteca naţională de la Paris, culegerea de Epistole şi de Fapte ale Apostolilor 1208 de la Vatican, Octateucul 602 de la Vatopedi sînt tot atîtea manuscrise care par să fi fost împodobite pe vremea aceea cu miniaturi la Constantinopol, la date adeseori greu de precizat, dar aproximativ între anii 1205 şi 1260. Destinat fără îndoială unui occidental, manuscrisul grec 54 de la Paris cuprinde textul grec al Evangheliei la stînga şi textul latin la dreapta. Miniaturile acestui manuscris au un caracter monumental care le apropie de picturile parietale şi de icoanele contemporane. Sub drapări tratate cu supleţe, volumele trupurilor se rotunjesc cu fermitate. O mare parte a fundalului, dacă
261 nu chiar uneori fundalul întreg, rămîne goală

şi accesoriile, cînd există, au drept scop să scoată mai mult în evidenţă figurile omeneşti. În personajele grave şi reculese sălăşluieşte o energie spirituală intensă şi chiar dramatică.

2. RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR

În jurul anului 1300, stilul miniaturilor, ca şi al picturii murale şi al icoanelor, a pierdut din calităţile sale de măreţie şi sobrietate. Personajele sînt mai puţin robuste şi mai puţin corect construite; umerii lor sînt aplecaţi. O anume agitaţie se exprimă în drapări şi în atitudini. Chipurile par crispate. Motivele de arhitecturi sau de peisaje ocupă în general cu amploare fundalurile. Culegerea din Noul Testament cu Psaltire de la Moscova (ms. gr. 407) ţine de această tradiţie, dar are o mai mare îndrăzneală în redarea atitudinilor şi o viziune mai amplă *(il. 205)*.

3. DIN ANII 1330—1340 PÎNĂ LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XV-LEA

O profundă schimbare a avut loc în stilul miniaturilor începînd din anul 1330, fără îndoială sub efectul prefacerii generale la care a fost supusă societatea bizantină în această epocă. Întîlnim aceeaşi tendinţă către liniştire şi seninătate ca şi în icoanele contemporane, aceeaşi renunţare la manierismul de la începutul secolului al XIV-lea. Pentru prima oară în Bizanţ, miniatura se rupe net de spiritul antic, de care nu se îndepărtase pînă atunci decît rareori. Dar, pe cînd marea pictură şi icoanele se îndreptau către idealism, un curent naturalist a împins miniatura pe căi noi. În ciuda unei anume uscăciuni a facturii, există în ea multă viaţă şi o voinţă puternică de a scoate în evidenţă personalitatea personajelor reprezentate; astfel sînt portretul autorului şi acela al destinatarului, marele duce Apocaucos (ucis în 1345), care ilustrează culegerea din operele lui Hipocrat, păstrată la Biblioteca naţională de la Paris *(il. 208)*. Aceleaşi calităţi, slujite

de un meşteşug mai sigur, se regăsesc în miniaturile care ilustrează operele teologice scrise de fostul împărat Ioan Cantacuzino cînd, după abdicarea sa de la tron, în 1354, s-a călugărit luînd numele de Ioasaf *(il. 209)*. Tot în acest manuscris, Schimbarea la Faţă — subiect îndrăgit de isihaşti — este tratată cu o forţă, un simţ al compoziţiei şi o plenitudine a volumelor care sînt opera unui mare meşter, în stare să interpreteze potrivit exigenţelor miniaturii lecţiile oferite de pictura murală.

Cîteva manuscrise de la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi de la începutul celui de-al XV-lea merită de asemenea să ne reţină atenţia prin portretele din cuprinsul lor. Unul dintre cele mai interesante este *Typicon*-ul care conţine regulile monastice ale mînăstirii Maicii-Domnului-de-Îndreptăţită-Speranţă, întemeiată la Constantinopol pentru doamnele din marile familii ale capitalei de către Eufrosina Comnena Ducaina Paleologhina, strănepoată a lui Mihail al VIII-lea Paleolog (manuscrisul a fost terminat în 1399—1400, aparţine colegiului Lincoln de la Oxford şi este păstrat în Biblioteca Bodleiană; cf. D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 191, 192 şi XL). Ctitorii sînt înfăţişaţi perechi: Eufrosina şi soţul ei Constantin Comnen Raul Paleolog, fiii şi fiicele lor, împreună cu soţiile sau soţii lor, şi din nou fondatoarea cu una dintre fiicele sale. Călugăriţele comunităţii au fost grupate într-o singură imagine, de o izbitoare austeritate.

Uimitorul portret al patriarhului Iosif, din manuscrisul, conţinînd pe Codinus şi alte opuscule, de la Paris (ms. gr. 1783), arată că în secolul al XV-lea grafismul bizantin regăsea în schiţa în peniţă noi posibilităţi de vigoare expresivă şi de stilizare ornamentală şi, deopotrivă, o eleganţă rafinată *(il. 207)*. Viitorul miniaturii era însă condamnat de apropiata apariţie a tiparului şi a gravurii.

Un spirit naturalist, avînd de astă dată o esenţă populară, animă ilustrarea vie şi spontană a Cărţii lui Iov, copiată fără îndoială la Mistra în 1362 de către un scrib cu numele de Manuel

Tzycandilis. În scenele din viața cîmpenească și din existența zilnică, personajele sînt reprezentate în costume de epocă *(il. 212):* acest caracter familiar ne amintește de arta gotică și de mozaicurile din baptisteriul Sfîntului Marcu.

Atracția exercitată de real se face de asemenea simțită în miniaturile — aproape șase sute la număr — care împodobesc manuscrisul lucrării *Compendiu de istorii* scris de Ioan Skylitzes (păstrat la Madrid). Această cronică cuprinde perioada care începe cu domnia lui Mihail I (811—813) și se termină cu domnia lui Nichifor al III-lea Botaniatul (1078—1081). Miniaturile care o ilustrează abundă în notații pitorești despre obiceiurile și moravurile societății bizantine. Este foarte posibil ca multe dintre ele să derive din tablourile istorice care puteau fi văzute în palatele imperiale, dar ele sînt înviorate de incontestabilul dar al observației personale.

4. ÎN AFARA IMPERIULUI

Rusia

Teofan Grecul ocupă în arta miniaturii un loc întrucîtva deosebit. Știm dintr-o scrisoare a lui Epifanie către Chiril din Tver că el nu a fost numai un pictor de fresce și de icoane, ci și de miniaturi. Atelierului său i se atribuie de obicei Evanghelia executată prin anul 1390 la Moscova și dăruită mai tîrziu de către țarul Feodor Alexandrovici boierului Hitrovo. În amploarea execuției, relieful volumelor și gingășia coloritului se simte maniera meșterilor obișnuiți cu tehnica picturii murale. Iconografia, cu fundalurile de arhitecturi și de munți retezați, este aceea care se practica în arta secolului al XIV-lea *(il. 210)*. Medalionul cuprinzînd îngerul, simbolul evanghelistului Matei, are asemenea calități de eleganță, de grație sinuoasă, de duioșie delicată și de melodie în linie încît numeroși savanți au crezut că pot recunoaște în el o operă a lui Rubliov (I. Grabar și V. N. Lazarev, *Geschichte der russischen Kunst*, vol. III, fig. 39). În orice caz, se vede cum atelierul lui

Teofan a putut determina dezvoltarea unei şcoli de miniaturişti moscoviţi.

Serbia Am arătat mai înainte cum secolele al XIII-lea şi al XIV-lea au constituit epoca în care în domeniul miniaturii, ca şi în acela al picturii parietale, s-au afirmat şcolile naţionale, tributare tradiţiilor bizantine. Fenomenul se poate înţelege cu atît mai lesne cu cît scriptoriile aveau o fixitate la care nu erau constrînşi zugravii de fresce itineranţi. Serbia a dat, între altele, vestita Psaltire de la München, ilustrată între 1370 şi 1390, avînd o sută cincizeci şi patru de miniaturi cu un desen mai puţin rafinat decît acela al modelelor sale bizantine, dar cu un colorit destul de viu, care dă strălucire tonurilor de albastru, roşu şi violet *(il. 211)*. Cei doi miniaturişti ai Psaltirii au suferit influenţa frescelor sîrbe din anii 1350—1380.

Bulgaria Din producţia destul de abundentă a atelierelor bulgare vom reţine miniaturile executate la Tîrnovo pe la 1344—1345 pentru ilustrarea unui exemplar, destinat ţarului Ioan Alexandru (1331—1371), al traducerii bulgare în proză a *Cronicii* în versuri a lui Constantin Manasses. Cele şaizeci şi nouă de miniaturi înfăţişează scene din istoria biblică şi din istoria vechilor popoare orientale, din războiul Troiei, din istoria Romei, a Bizanţului şi a Bulgariei. Stilul lor viu şi realist se înrudeşte cu acela al *Compendiului* lui Skylitzes de la Madrid *(il. 213)*. Miniaturiştii au fost nevoiţi să facă inovaţii pentru scenele din istoria bulgară, pe cînd pentru altele s-au slujit de modele bizantine. Ei le-au situat aproape totdeauna pe primele în regiunile muntoase ale patriei lor, iar pentru celelalte au reluat fundalurile tradiţionale de arhitecturi.

Siria În secolul al XIII-lea, miniatura s-a bucurat din nou de un interes crescînd în Siria. Elementele locale, bizantine şi musulmane s-au îmbinat în sinteze

cu accente destul de populare. În manuscrisul siriac 559 de la Vatican, în Intrarea în Ierusalim *(il. 214)* locuitorii oraşului sînt nişte bogaţi tîrgoveţi arabi, purtînd adesea turbane şi lungi veşminte înfoiate, iar copiii lor sînt mici arabi care poartă doar pantalonaşi scurţi. Chiar şi Ierusalimul, deşi peste cupola sa în bulb se înalţă o cruce, este de fapt un oraş din Orientul islamic. Deoarece siriacii scriau de la dreapta la stînga, şi Hristos înaintează în acelaşi sens, pe cînd de obicei în arta bizantină el vine din stînga.

Miniaturi arabe de influenţă bizantină

Miniaturile care ilustrau operele ştiinţifice scrise în greceşte au fost imitate în versiunile arabe ale acestor texte. În Tratatul lui Dioscoride în arabă, copiat în 1229 în nordul Irakului sau în Siria (Istanbul, Muzeul Seraiului), personajele cu turbane — autorul şi cei doi discipoli ai săi — apar ca nişte adaptări islamice ale unor prototipuri bizantine (Ettinghausen, *La peinture arabe*, p. 68—69) Împrumuturile luate din miniaturile bizantine, deşi sînt mai « arabizate », rămîn numeroase şi vădite în miniaturile manuscrisului executat în prima jumătate a secolului al XIII-lea, cuprinzînd lucrarea alcătuită în secolul al XI-lea, după izvoare greceşti, de către el-Mubaşşir, sub titlul *Cele mai frumoase cugetări şi cele mai preţioase proverbe* (Istanbul, Muzeul Seraiului ; Ettinghausen, p. 75—77). La fel se întîmplă şi cu ilustraţiile manuscrisului pictat în 1222, cuprinzînd *Întrunirile* sau *Maqâmât* de al-Harîrî (1054—1122) din Biblioteca naţională de la Paris (ms. arab 6094 ; Ettinghausen, p. 79).

Armenia

Arta miniaturii a înflorit de asemenea în secolul al XIII-lea în Armenia Mare şi mai mult încă în Cilicia, unde armenii se statorniciseră la sfîrşitul secolului al XI-lea. Ea avea să se menţină în plină vigoare pînă în secolul al XV-lea. Pe un fond de tradiţii bizantine şi armene s-au grefat şi împrumuturi luate din Europa apuseană şi China.

5. SCULPTURA

Sculptura imperială

Sentimentul continuității tradițiilor imperiale ne este dezvăluit de faptul că Mihail al VIII-lea Paleologul (1261—1282), devenit stăpîn al Constantinopolului, a poruncit să se ridice lîngă biserica Tuturor Sfinților, în apropiere de Sfinții Apostoli, pe o bază în formă de coloană, un grup de bronz care îl reprezenta în genunchi la picioarele patronului său, arhanghelul Mihail, căruia îi oferea un model al orașului recucerit. Ideea donatorului în genunchi, desigur împrumutată de la occidentali a fost de asemenea folosită pe monede.

Sculptura funerară

Influența moravurilor occidentale a favorizat răspîndirea sculpturii funerare. Marile familii bizantine au vrut să aibă și ele sarcofage sculptate și morminte cu *arcosolii* în bisericile și în mînăstirile pe care le înzestrau cu donații și în care mulți dintre membrii lor deveneau călugări sau călugărițe. De pildă, la Kariye Djami, în capela funerară de sud, mormîntul lui Mihail Tornikes (mort în 1328), mare comandant de oști sub împăratul Andronic al II-lea, care era rudă pe departe și prieten cu Teodor Metohites, are deasupra două arhivolte
 decorate cu un bust al lui Hristos pe un fond

împodobit cu frunze de acant, între doi îngeri aşezaţi în spaţiile triunghiulare din extremităţi. O inscripţie care laudă în chip hiperbolic virtuţile şi izbînzile lui Tornikes atestă orgoliul membrilor acestor mari familii. În Muzeul arheologic de la Istanbul se păstrează mai multe fragmente de arhivoltă care provin probabil din monumentele de acest gen (nr. 705–709); unul dintre ele (nr. 709) poartă monograma Paleologilor. Aceste arhivolte par să fi fost adesea decorate cu busturile apostolilor, cum este cazul celei descoperite în 1929 cu prilejul săpăturilor efectuate la mînăstirea lui Constantin Lips, pe care împărăteasa Teodora, soţia lui Mihail al VIII-lea, o renovase la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi unde pusese să se zidească, la sud, o nouă biserică închinată lui Ioan Botezătorul. Cele două biserici slujiră drept loc de îngropăciune pentru numeroşi membri ai familiei imperiale. Prudenţa istorică ne îndeamnă deci să datăm către anul 1300 arhivolta pomenită, mai degrabă decît în secolul al VI-lea aşa cum au făcut mai mulţi arheologi. Stilul operei, aşa cum se întîmplă adesea în această epocă, nu este pe deplin hotărîtor. El are totuşi un caracter medieval şi o gingăşie care pot fi explicate prin unele influenţe gotice. Incertitudinea vine din faptul că sculptorii acestei vremi par să se fi inspirat din modele paleocreştine. Astfel în lapidariul Sfintei Sofia se păstrează un sarcofag din secolul al XIII-lea, împodobit cu doi îngeri înaripaţi, care ne amintesc de cei de pe sarcofagul unui copil descoperit în cartierul Sarigüzel *(il. 49)*.

Moda sculpturii funerare a cuprins şi provinciile. Vom cita în sprijinul acestei afirmaţii mormîntul Teodorei, soţia despotului din Epir, Mihail al II-lea Ducas, în biserica mînăstirii Sfîntul Gheorghe pe care ea a zidit-o la Arta. Defuncta, moartă după 1270, este înfăţişată sub o arcadă în tovărăşia fiului ei Nichifor, între doi îngeri, protectori ai dinastiei locale a Anghelilor.

Dl. A. Bon a găsit în vestul Peloponesului, la Andravida, capitala principatului Moreei, lespedea funerară a fiicei lui Mihail al II-lea Ducas

și a Teodorei, « Madame Agnes », — pe numele ei grecesc, Ana — a treia și ultima soție a lui Guillaume al II-lea de Villehardouin, moartă în 1286. Pe această placă executată stîngaci, o cruce care pare brodată — model practicat în arta bizantină între secolele al XI-lea și al XV-lea — este încadrată de păuni — vechi simbol al reînvierii — și de salamandre pătate, motiv mai rar, poate de origine occidentală, echivalent cu șarpele.

Sculptura religioasă

S-a continuat de asemenea sculptarea unor imagini sacre, în marmură și în calcar. Una dintre cele mai frumoase și mai originale este Fecioara-Aníketos (Neînvinsa) din capela Zeno a bisericii San Marco de la Veneția, care pare să fi fost adusă de la Constantinopol *(il. 215)*: forța modelajului suplu și viu, armonioasa eleganță a drapărilor, accentul de realitate al acestei figuri îndepărtate de abstractizarea obișnuită în Bizanț ne îndeamnă să vedem în această placă o operă constantinopolitană din secolul al XIII-lea.

Un Hristos de la Mistra aparține fazei de întoarcere la tradițiile mai specific bizantine care a avut loc sub Paleologi *(il. 216)*. Este de fapt o gravură în piatră și nu o veritabilă sculptură. Trupul lui Hristos este tratat în tehnica reliefului plat, cu simple incizii profunde pentru cutele drapării, fără nici un modelaj. Barba și pletele rămîn fidele concepției despre sculptura-broderie în vigoare sub Macedoneni. Picioarele se detașează de pe un fond încrustat cu o materie colorată. Spătarul tronului este împodobit cu romburi cuprinzînd flori de crin, de influență occidentală.

Sculptura părea să fie arta în care Occidentul latin depășea Orientul bizantin. Astfel încît nu este surprinzător să constatăm că regiunile apropiate de Adriatica, așa cum erau Serbia sau Despotatul Epirului, au solicitat din Italia nu numai modelele, ci și meșterii. În biserica Parigoritissa de la Arta, sculpturile care împodobesc cele două arcuri din capătul bolților în leagăn

de la nord și vest, precum și bazele și capitelurile colonetelor celui de-al treilea etaj prezintă un stil romanico-gotic și o iconografie care spulberă orice îndoială în privința originii italiene a meșterilor la care s-a făcut apel pentru a le executa. Pe arcul de nord, de o parte și de alta a Nașterii, se văd doi îngeri, Iosif, David, doi regi magi, doi păstori, evanghelistul Luca și proorocii Miheia, Ieremia și Isaia. Pe arcul de vest, de o parte și de alta a Mielului, se înșiruie simbolurile evangheliștilor Ioan și Matei, apoi Solomon, David și mai mulți prooroci. Bazele și capitelurile colonetelor poartă animale reale sau fantastice, caracteristice pentru sculptura romanică.

Veneția

La Veneția, în perioada cuprinsă aproximativ între anii 1240 și 1280, în vremea cînd Republica nutrea ambiția de a restaura Imperiul creștin al lui Constantin și Iustinian, sculptorii s-au inspirat atît de mult din modelele trecutului paleocreștin, încît adeseori avem îndoieli dacă operele ce li se atribuie nu sînt mai degrabă originale din secolele al V-lea și al VI-lea, care ar fi fost doar retușate în epoca lor. Unul dintre monumentele cele mai reprezentative din acest timp este fără îndoială vestitul ciborium de la Sfîntul Marcu, a cărui iconografie și stil au un aspect atît de paleocreștin încît numeroși savanți au înclinat să îl dateze în secolul al V-lea sau al VI-lea, admițînd totodată că inscripțiile ar fi fost gravate doar prin anul 1200 și că tot atunci s-ar fi recioplit figurile pentru a le da un aspect mai potrivit gustului medieval. În ceea ce mă privește, prefer să văd în acest baldachin o « pastișe » savantă: astfel s-ar explica mai bine anumite obscurități ale iconografiei, datorate neînțelegerii pe care sculptorii au manifestat-o față de modelele lor.

Dar atunci cînd Constantinopolul, în anii ce au urmat recuceririi sale de către Mihail al VIII-lea Paleologul, a redevenit un centru iradiant de artă, el a influențat din nou în chip direct activitatea sculptorilor venețieni. Madona numită

«dello Schioppo» din San Marco — o mare Hodighitria în picioare — este un bun exemplu al fuziunii care se produsese între elementele artei paleologe şi unele trăsături gotice (O. Demus, *The Church of San Marco*, vol. I, pl. 107).

Trapezunt

La Trapezunt, reliefurile de bună calitate de deasupra uşilor bisericii Sfînta Sofia, construită de Manuel I (1238—1263), care evocă diferite episoade din Geneză, se explică fără îndoială prin tradiţiile pe care acest oraş le avea în comun cu Armenia şi Georgia din vecinătate.

Serbia

În Serbia, sculptura pur ornamentală s-a folosit amplu pe timpane şi în jurul ferestrelor unor biserici, cum ar fi aceea de la Žiča sau de la Kalenič: gustul eleganţei rafinate, care se ascute în cadrul acestei civilizaţii ameninţate de pieire, îşi găseşte soluţii în folosirea unor motive împrumutate de la sculpturile în lemn şi în metal, precum şi de la manuscrise. Pe de altă parte, datorită influenţelor occidentale, sculptura n-a încetat niciodată să fie practicată în această ţară. Sculpturile de la Studenica şi de la Dečani prezintă evidenteînrudiri cu arta romanică a Italiei.

6. ARTELE SOMPTUARE

Fără să redobîndească strălucirea pe care o cunoscuseră în epocile anterioare, artele somptuare, sau cel puţin anumite ramuri ale lor, au păstrat, îndeosebi pînă la mijlocul secolului al XIV-lea, mai multă însemnătate decît s-ar putea crede dacă judecăm după obiectele care ne-au parvenit. Numeroase piese de mare preţ au dispărut în cursul războaielor din secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Teodor Metohites a relatat cu melancolie cum distrugerea frumosului său palat în timpul războiului dintre cei doi Andronic pricinuise dispariţia giuvaerurilor şi veselei sale de aur şi de argint. Ceva mai tîrziu, în timpul crizei de la mijlocul secolului al XIV-lea, Ioan Cantacuzino a trimis la topit, pentru a face din ele monede, cadrele de argint ale multor icoane. Totuşi, chiar şi după această epocă de tulburări şi de necazuri care au apăsat atît de greu asupra soartei Bizanţului, călătorii străini au continuat să se minuneze de desfăşurarea fastului imperial. Ignatie din Smolensk a descris cu cea mai adîncă admiraţie încoronarea lui Manuel al II-lea, la care a asistat în 1392. Ceva mai tîrziu, catalanul Pero Tefur a rămas foarte impresionat de pompa ceremonialului care s-a desfăşurat cu prilejul plecării lui Ioan al VIII-lea la conciliul de la Ferrara, în 1437.

Am putut vedea mai înainte că prelucrarea fildeşurilor înregistrase o scădere începînd din a doua jumătate a secolului al XI-lea, în urma greutăţilor de aprovizionare cu materie primă. Se pare că nu a existat o veritabilă renaştere a acestei tehnici în epoca Paleologilor. Totuşi trebuie să ne oprim asupra unei ciudate pixide, păstrată în colecţia Dumbarton Oaks *(il. 218)*. Două perechi imperiale sînt reprezentate încadrînd fiecare cîte un tînăr prinţ. Mai întîi Ioan al VI-lea Cantacuzino şi soţia sa Irina, de o parte şi de alta a nepotului lor Andronic, uşor de identificat după inscripţii, apoi Ioan al V-lea Paleolog şi soţia sa Elena, fiica Cantacuzinului, împreună cu fiul lor, acelaşi Andronic pe care l-am întîlnit încadrat de perechea precedentă. Dar aici numele lor nu au fost gravate pe tăbliţa menită să le poarte. Un bărbat în genunchi îi oferă lui Ioan al VI-lea Cantacuzino oraşul Constantinopol, pe care acest împărat îl cucerise în 1347. Muzicanţi şi dansatoare evocă serbările date în cinstea acestui eveniment care constituia pentru Cantacuzino fericita încheiere a luptei duse împotriva lui Ioan al V-lea Paleolog. Pixida trebuia să comemoreze, în afară de acest succes răsunător, şi împăcarea dintre cei doi împăraţi. Înţelegerea nu a fost totuşi de lungă durată. În 1352, Ioan al VI-lea Cantacuzino l-a repudiat pe tînărul său coleg Paleolog, pe care l-a silit să ia calea surghiunului. Pixida nefiind încă terminată, meşterii s-au abţinut să graveze numele împăratului detronat şi al soţiei sale. Noile obiceiuri ale epocii şi-au pus pecetea pe reprezentarea întregii familii imperiale, după o modă ale cărei manifestări le-am observat şi mai înainte în miniaturile contemporane, spre deosebire de imaginea tradiţională a celor doi împăraţi asociaţi la domnie.

Fildeşul devenind rar, dacă nu cu totul absent, meşterii au folosit mai ales steatitul, materie mai puţin frumoasă, dar mai puţin costisitoare şi mai uşor de prelucrat, sculptînd adevărate icoane.

S-a utilizat şi ofitul. Din această rocă un iscusit şlefuitor a executat, nu fără fineţe, în cursul secolului al XIV-lea sau în prima jumătate a secolului al XV-lea, aşa-numita cupă a Pulheriei — în realitate un tipar liturgic pentru prescure —, păstrată în mînăstirea Xeropotamou. În medalionul central doi îngeri o tămîiază pe Fecioara-Platytera, care poartă pe piept medalionul cu Iisus. Sub arcadele din jur, Liturghia Îngerească este celebrată de Hristos în costum de episcop, iar pe altar stă întins Pruncul. Regăsim aici iconografia de inspiraţie liturgică la a cărei răspîndire contribuise isihasmul. Ea ne îngăduie o datare pe care numai stilul singur nu ar fi putut să ne-o dea.

METALELE ŞI PIETRELE PREŢIOASE

Arta metalelor şi a pietrelor preţioase a păstrat pînă la capăt o bună parte din faima de care se bucurase întotdeauna la Constantinopol.

Pentru a înlătura efectele jafului la care fusese supus tezaurul Sfintei Sofia, Mihail al VIII-lea Paleolog a dăruit Marii Biserici vase liturgice şi ţesături. Şi putem bănui că vesela acestui împărat, sau a fiului său Andronic al II-lea nu era mai prejos decît aceea pe care Teodor Metohites se plîngea că a pierdut-o în timpul luptelor dintre cei doi Andronic. Dar, pentru a acoperi golurile pe care războaiele civile le făcuseră în tezaur şi pentru a bate monedă, această veselă imperială a trebuit să fie topită. Astfel, cu prilejul serbărilor de după încoronarea lui Ioan al VI-lea Cantacuzino, în 1347, oaspeţii au fost nevoiţi să bea din căni de plumb şi de lut ars.

În această vreme accentul cade îndeosebi pe argintăria destinată cultului. Icoanele au fost adesea înrămate în cadre de argint şi chiar acoperite cu o foaie de aur, de argint sau de argint aurit, care nu lăsa să se vadă decît feţele şi mîinile personajelor. Pe cadrele de argint puteau fi cizelate marile praznice din Evanghelie, sau busturile lui Hristos, apostolilor şi sfinţilor. În aceeaşi categorie intră nimburile de argint care, pe icoane, încercuiau capetele: ele erau adesea decorate în filigran cu arabescuri, cercuri şi pătrate. De asemenea s-au lucrat în argint numeroase evantaie liturgice *(rhipidia)*, adesea împodobite cu emailuri.

Toată această argintărie religioasă s-a bucurat de cel mai mare succes în ţările balcanice, unde funcţionau ateliere locale.

Unul dintre cele mai frumoase exemple de iscusinţă şi de gust ale meşterilor ne este oferit de cupa numită a lui Manuel Paleologul din tezaurul de la Vatopedi *(il. 219)*. Ea fusese în realitate comandată, după monogramele gravate pe picior, de către Manuel Cantacuzino, fiul lui Ioan al VI-lea Cantacuzino şi despot la Mistra între 1348 şi 1380. O cupă de jasp se sprijină pe un picior octogonal de argint aurit, a cărui bază este decorată, în tehnica *au repoussé*, cu busturile celor patru mari dascăli şi ierarhi ai bisericii răsăritene alternînd cu medalioanele cuprinzînd monogramele. Din inelul care înfăşoară piciorul la jumătatea înălţimii ies două toarte în formă de dragon, care se lipesc de buza cupei desenînd o curbă plină de nerv, ce conferă profilului vasului amploare şi în acelaşi timp fluiditate: gîndul privitorului se îndreaptă către cele mai elegante canthare din ceramica greacă antică.

De asemenea s-au lucrat în număr destul de mare ferecături de cărţi din argint ciocănit. Tezaurul bisericii Sfîntul Clement de la Ohrid păstrează un exemplar, din secolul al XIV-lea, avînd pe una din coperţi scena Răstignirii, care aparţine pe deplin stilului paleolog prin eleganţa manieristă a atitudinilor şi a drapărilor Fecioarei

și ale lui Ioan, precum și prin porticul cu două etaje de arcade care ocupă treimea inferioară a panoului (L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, pl. LIX). Dintr-o mică inscripție, în stînga Fecioarei, aflăm numele artistului: Nicola Andronic Phronimachos.

Tehnica ușilor de bronz placat pe lemn a continuat să fie practicată. Ușile catoliconului mînăstirii Vatopedi sînt împodobite cu două plăci care reprezintă Bunavestire, ce se detașează pe un fond decorat cu panouri damaschinate, unde șiruri de bobițe înconjură frunze, rozete, grifoni și vulturul cu două capete al Paleologilor (L. Bréhier, *op. cit.*, pl. L).

MONEDELE

Constituirea, în timpul dominației latine, a unor state grecești mărginașe a adus după sine apariția cîtorva noi tipuri de monede. La Trapezunt s-a reprezentat pe revers sfîntul patron al orașului, Evghenios, fie în picioare, fie călare. Fără îndoială sub influența monedelor seldgiucide imitate în Armenia și în Georgia, în același oraș s-a adoptat, sub Alexe al II-lea (1297—1330), și tipul cu împăratul în picioare, care avea să fie reluat de către ultimii Paleologi. La Salonic, despotul Manuel Anghel Comnen Ducas (1230—1237/1238) a fost înfățișat șezînd alături de sfîntul Dumitru și ținînd împreună cu acesta o machetă a orașului, care este numit în inscripție. Tot la Salonic întîlnim, începînd cu despotul Ioan (1238—1244), imaginea împăratului înaripat, inspirată poate din monedele germanice, care se va menține în atelierul local pînă sub Ioan al V-lea Paleolog.

Moneda de aur a Paleologilor se degrada din ce în ce mai mult. Ea a devenit rară sub Manuel al II-lea (1391—1425) și a dispărut cu desăvîrșire sub Ioan al VIII-lea (1425—1448). Emisiile au fost, în ansamblu, destul de mediocre. La începutul dinastiei se înregistrează o dorință de înnoire. Mihail al VIII-lea este reprezentat în genunchi,

cum era și în grupul statuar despre care am vorbit mai înainte, recomandat de sfîntul său patron lui Hristos, care îl binecuvîntează sau îl încoronează. Fiul său, Andronic al II-lea, apare și el prosternat la picioarele lui Hristos. Fecioara Blachernitissa nu mai este înfățișată singură: ea domină meterezele cu turnuri ale Constantinopolului asupra căruia își întinde protecția. După exemplul monedelor din Occident, anume monede emise sub Andronic al II-lea poartă pe revers o cruce cu extremitățile lățite, înconjurată de o inscripție între două caneluri.

ȚESĂTURILE

Dacă judecăm după miniaturi și după texte, arta țesăturilor a rămas printre cele mai înfloritoare la Constantinopol. În vestita sa lucrare *Prattica della mercatura,* negustătorul florentin Pegolotti ne spune că, pe la 1350, capitala Imperiului rămăsese una dintre principalele piețe unde se puteau cumpăra văluri de mătase și postavuri brodate cu aur. Printre miniaturile din Cartea lui Iov, executate în 1362, vedem într-o grădină femei șezînd, dintre care una brodează cu acul o stofă, iar alta, așezată dinaintea unui război de țesut, înfășoară firul pe fusuri.

Atunci cînd a refăcut tezaurul Sfintei Sofia, Mihail al VIII-lea a donat în același timp țesături și vase. Iar cu prilejul negocierilor pe care le-a purtat cu papa Grigore al X-lea, în vederea unificării bisericilor care trebuia să fie proclamată la conciliul de la Lyon, în 1274, el a trimis Suveranului Pontif, printre alte daruri, un acoperămînt de altar brodat cu fir de aur, înfățișîndu-i pe Hristos și pe apostoli propovăduind și botezînd în provinciile pe care aveau misiunea să le creștineze.

Pe de altă parte, portretul lui Teodor Metohites în mozaicurile din Kariye Djami, acela al marelui duce Apocaucos, ale ctitorilor mînăstirii Născătoarei-de-Îndreptățită-Speranță (în Typi-

conul de la Colegiul Lincoln aflat în biblioteca Bodleiană de la Oxford), şi frescele funerare din nartexul de la Kariye Djami *(il. 201)* ne-au păstrat imaginile acelor costume lungi, ornamentate, care erau la modă în mediul aristocraţiei. Aflăm şi aici vechile formule apreciate în Bizanţ: mănunchiuri de flori sau palmete şi mai ales animale şi plante ce se înscriu în medalioane.

Broderia religioasă a căpătat şi ea o dezvoltare care avea să se prelungească şi după căderea Constantinopolului. Una dintre cele mai importante piese este pretinsa dalmatică a lui Carol cel Mare, la drept vorbind un *sakkos* rezervat patriarhului, care a intrat în colecţiile papale în cursul secolului al XV-lea, fără îndoială după căderea Constantinopolului. Specialiştii ezită, în privinţa datei exacte a veşmîntului, între prima jumătate a secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea. Broderiile au fost executate cu fir de aur pe un fond de mătase albastră. Pe fiecare din cele două feţe este înfăţişată o teofanie. Pe faţa anterioară se află glorificarea lui Hristos sub forma Chemării celor Aleşi. În interiorul unui nimb circular, Hristos-Emanuel, imagine a veşnicei tinereţi — « Reînvierea şi Viaţa » precizează inscripţia — este aşezat pe un curcubeu, ţinînd picioarele pe două roţi înaripate, între simbolurile celor patru evanghelişti, potrivit reprezentărilor paleocreştine ale teofaniilor. În spatele lui se înalţă Crucea, cu sulița şi cuiele, încadrată de Soare şi de Lună. La dreapta şi la stînga lui Hristos stau Fecioara şi Ioan Botezătorul, rugîndu-l să fie îndurător faţă de cei chemaţi la Judecata de Apoi. Pe margine, în interiorul altui nimb cu fond albastru, îngerii celebrează în înaltul cerurilor slava lui Dumnezeu, pe cînd din partea de jos urcă două procesiuni ale celor Aleşi, cincizeci şi patru la număr. La stînga sînt reprezentaţi cei din Vechiul Testament, sacerdoţiul şi cinurile creştine: mari preoţi şi regi din Vechiul Testament, episcopi, sfinţi şi sfinte. La dreapta este evocată biserica militantă: apostolii (şi Constantin), martirii şi martirele, cei

drepți. Acești aleși răspund la chemarea ce se poate citi în cartea pe care Iisus o ține deschisă pe genunchiul stîng: « Veniți, binecuvîntații Tatălui Meu, moșteniți împărăția cea pregătită vouă, de la întemeierea lumii » (Matei, XXV, 34). În colțurile de jos, la stînga, Avraam îi primește în sînul său pe cei drepți, la dreapta bunul tîlhar își poartă crucea. Pe fața posterioară a fost înfățișată Schimbarea la Față. În spațiile dintre Hristos și ucenicii săi, îl vedem la stînga sosind împreună cu ei pe muntele Tabor și la dreapta celebrînd poate Cina. Pe ambele fețe ale *sakkos*-ului fondul este decorat cu cruci înscrise în cercuri. Pe epoleți este figurată Împărtășania apostolilor. Intenții simbolice evidente au prezidat deci la alegerea acestor două teofanii, care în arta paleocreștină își aveau locul în abside, și a unor subiecte comemorînd instituirea tainei împărtășaniei. Acest veșmînt era într-adevăr acela al conducătorului bisericii ortodoxe, care trebuia să dezvăluie oamenilor învățăturile lui Hristos, să-i îndemne pe credincioși să ia parte la viața liturgică prin care se reînnoiește zilnic opera de mîntuire și, în sfîrșit, să le dea garanția că făgăduielile vieții de apoi se vor realiza. O asemenea piesă rămîne excepțională prin amploarea programului ei iconografic și prin calitatea execuției. *

O bună parte a țesăturilor liturgice este alcătuită din veșminte sacerdotale *(epitrachelia:* patrafire; *omophoria:* omoforii ale episcopilor și arhiepiscopilor; *epigonatia:* genunchiere sau bederniță) și din perdele de altar. O altă categorie importantă o formează vălurile liturgice *(epitaphioi)* simbolizînd lințoliul lui Hristos, care se poartă în timpul liturghiei în momentul Marii Intrări și care se expune în biserici, din Joia Mare pînă în Duminica Paștilor. Subiectul lor este de obicei Hristos mort, întins, veghеat de îngeri care agită evantaie liturgice. În cele patru colțuri sînt înfățișați evangheliștii sau simbolurile

* A fost publicată și studiată de G. Millet sub titlul *Dalmatica de la Vatican.*

lor, fără îndoială după modelul pandantivilor. Unul dintre cele mai frumoase exemplare, găsit la Salonic, este păstrat în muzeul bizantin de la Atena *(il. 217* și *220)*. Două panouri laterale reprezintă Împărtășirea apostolilor. Aflăm în această țesătură un simț al culorii demn de cele mai bune opere din pictura Paleologilor. Obișnuitul fond de mătase roșie, albastră sau violetă a fost înlocuit cu o broderie în fir de aur, imitînd desigur mozaicurile. Personajele principale — Hristos, îngeri — sînt înveșmîntate în aur cu reflexe de argint. Pe veșmintele verzi ale celorlalte figuri sclipesc reflexe galbene, albastre sau violete. Pentru trupul lui Hristos și pentru obraji s-a folosit o mătase de culoarea pielii, conturată cu roșu și verde.

7. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ȘI CENTRALĂ

Întemeierea statelor latine în răsărit, în Palestina sau pe teritoriile smulse Imperiului bizantin și avîntul luat de noile forme de civilizație într-o Europă occidentală conștientă de originalitatea sa și sigură de forța sa, au constituit factorii care au modificat istoria relațiilor artistice dintre Bizanț și țările de unde veneau cruciații și negustorii italieni. Constantinopolul și regiunile pe care le mai stăpînea încă nu aveau să dea numai lecții unei lumi care pînă acum așteptase să le primească. Le venise și lor rîndul să preia împrumuturi, dintre care unele au fost semnalate în paginile precedente.

Italia, tocmai din pricina tradițiilor, poziției geografice și rezistenței sale față de spiritul gotic, a rămas receptivă la influențele bizantine. Papii Inocențiu al III-lea (1198—1216) mai întîi, apoi Honorius al III-lea (1216—1227) chemară artiști de la Veneția pentru a reface mozaicurile absidale din bisericile San Pietro și, respectiv, San Paolo fuori le mura. În 1246, frescele din capela Sfîntul Silvestru a mînăstirii Patru Sfinți Încoronați de la Roma tratară subiecte tipic locale, cele din viața lui Constantin, care erau menite să scoată în evidență supremația papei față de împărat, dar continuară să se inspire din formule bizantine care s-ar putea să le fi fost furnizate de miniaturi sau de icoane. Cam

pe la aceeași dată, meșterii care au decorat cripta catedralei de la Agnani, la sud de Roma, au izbutit să integreze aporturile stilistice și iconografice ale Bizanțului într-o artă romană în care se împleteau influențe de origini felurite în spațiu și în timp.

Întemeindu-se, atît în domeniul temelor, cît și în acela al meșteșugului, pe bogatele tradiții italo-bizantine în materie de mozaicuri, Pietro Cavallini (aproximativ 1250—1330), numit adesea pe bună dreptate « cel mai mare artist al Romei din Evul Mediu », și Jacopo Torriti au dus la un rezultat magistral experiențele înaintașilor lor și au consolidat, prin jurul anului 1290, existența unei școli originale la Roma, caracterizată prin amploarea calmă și armonioasa solemnitate a stilului, precum și printr-o tendință de a se elibera de abstractizarea bizantină în profitul unei observații directe a naturii, care permitea reprezentarea unor personaje robuste. Să ne gîndim, în ce îl privește pe Cavallini, la scenele din viața Fecioarei în biserica Santa Maria in Trastevere (pe la 1291), sau la frescele înfățișînd Judecata de Apoi în Santa Cecilia in Trastevere (în 1293) și, în ce îl privește pe Jacopo Torriti, la Pantocratorul din San Giovanni in Laterano (1290) sau la Încununarea Fecioarei din absida bisericii Santa Maria Maggiore (pe la 1295).

Vedem astfel cum meșteri mari, formați prin cunoașterea operelor din trecutul romano-bizantin, au izbutit să dea ideii de divin o expresie nouă, mai umană și mai pămînteană, păstrîndu-i în același timp noblețea, gravitatea și somptuozitatea.

La Florența, mozaicurile Baptisteriului, începute în 1225 de către călugărul franciscan Iacov și a căror execuție a durat mai mult de un veac, în ciuda neclarității care învăluie încă istoria lor și a restaurărilor din 1898 și 1907 care le-au alterat stilul, arată un șir de aporturi originare din Veneția, de unde au venit cel puțin o parte din meșterii executanți.

Arta icoanelor a fost unul dintre principalele mijloace de pătrundere a influenţelor bizantine în Italia. Pisa — port rival al Veneţiei, avînd de multă vreme relaţii cu Imperiul bizantin — şi oraşul învecinat, Lucca, au fost în secolul al XIII-lea sediul unor ateliere unde artiştii italieni lucrau sub conducerea cîtorva meşteri care fugiseră din Constantinopol spre a scăpa de dominaţia veneţienilor şi a cruciaţilor. Astfel s-a răspîndit *maniera graeca,* pentru a cita expresia lui Vasari. Întărită prin acumularea unor noi elemente greceşti, ea pătrunse în Florenţa şi în Siena prin anul 1260.

Acestui curent i se datorează îndeosebi două categorii de opere. Prima cuprinde mari crucifixuri încadrate cînd de bustul Fecioarei şi al apostolului Ioan la fiecare capăt al braţului orizontal, cînd, de o parte şi de alta a braţului vertical, de scene înfăţişînd Patimile, începînd cu Spălarea picioarelor şi pînă la Pogorîrea la Iad. A doua categorie este alcătuită din Madone şezînd cu Pruncul, înconjurate uneori de scene din viaţa Fecioarei sau a lui Hristos. La acestea se mai adaugă acoperăminte de altar. Tabloul de şevalet va fi de fapt o adaptare occidentală a icoanei. Printre artiştii italieni, Giunta di Pisano şi Coppo di Marcovaldo ilustrară la Florenţa această tradiţie bizantinizantă din care vor purcede mai tîrziu, dar cu mai multă independenţă, un Cimabue (± 1250—1302) şi un Duccio (± 1255—1319) care, încărcîndu-şi operele cu o duioasă emoţie umană, le vor despuia de hieratismul spiritual al modelelor lor bizantine. Giotto (± 1266—1336) va fi acela care va marca viguros ruptura de Bizanţ şi apariţia unui stil nou, realist şi netranscendental.

La Veneţia, maniera greacă nu şi-a făcut apariţia în pictura de icoane decît în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Ea a fost practicată în acelaşi timp de bizantini şi de artiştii locali. Un meşter ca Paolo Veneziano (născut la sfîrşitul secolului al XIII-lea, mort între 1358 şi 1362) se arată atît de profund influenţat de

arta bizantină în «Adormirea» sa din muzeul de la Vicenza, pictată în 1333, încît s-a presupus că ar fi stat un timp la Constantinopol. În orice caz el a rămas total indiferent față de inovațiile lui Giotto la Padova. Deși pălea treptat, fascinația Bizanțului s-a exercitat asupra pictorilor venețieni pînă la Giovanni Bellini.

În Franța și în restul Europei occidentale, arta gotică poseda o prea viguroasă coerență internă și răspundea prea profund formelor dominante ale sensibilității, așa cum fuseseră ele modelate de mai multe veacuri de istorie, pentru a fi permeabilă influențelor stilistice ale Bizanțului. Ea nu a putut asimila decît elemente iconografice introduse îndeosebi de cultul sfinților ale căror moaște fuseseră aduse din Orientul mediteranean. Arta bizantină nu a jucat față de ea rolul de inițiator care îi fusese atribuit în legătură cu originile artei romanice.

Dar miniatura pare să fi fost mai receptivă față de elementele bizantine. S-a presupus că, după exemplul basileilor, regii Franței, ducii de Bourgogne și cei din suita lor au fost cuprinși de dorința de a-și alcătui biblioteci cu frumoase cărți împodobite cu miniaturi și, în acest scop, au întemeiat sau au sprijinit ateliere de laici care luară locul acelor *scriptoria* unde lucrau călugări. Miniaturile constantinopolitane din secolul al XIII-lea au influențat în chip deosebit dezvoltarea miniaturii în Saxonia și în Turingia, lucru atestat de Evanghelia de la Goslar și de culegerea de desene pentru scene din Vechiul Testament de la Wolfenbüttel, realizate amîndouă între anii 1230 și 1240. Noi trăsături de origine bizantină, transmise poate prin intermediul Veneției, veniră să întărească cele pe care atelierele din Boemia le-ar fi putut datora influenței Turingiei și a Saxoniei, așa cum se vede în manuscrisul lucrării *Mater Verborum* (dicționar enciclopedic) și în Antifonarul de la Sedlec, păstrate și unul și celălalt la Praga, primul în Biblioteca muzeului național, al doilea în Biblioteca Universității.

Europa centrală a fost destul de receptivă față de mare a artăa Bizanțului, fapt care a contribuit la o întîrziere în apariția stilului gotic pe aceste meleaguri.

În Polonia, puternice influențe bizantine, îmbinate cu elemente occidentale, s-au făcut simțite în iconografia frescelor de la Sandomierz (pe Vistula, la sud-vest de Lublin), în pictura (1418) catredralei Sfînta Treime de la Lublin (1411 — 1416) etc.

După căderea Constantinopolului, un nou imperiu i-a urmat celui vechi, iar arta bizantină a supravieţuit încă timp de trei secole şi ultimelor faze ale evoluţiei sale i s-ar putea consacra un volum de o amploare asemănătoare acestuia. Nu s au semnalat oare pînă acum peste două sute cincizeci de semnături ale unor pictori greci din această epocă? *

O parte din populaţia clenică a Constantinopolului, cuprinzînd şi artişti, s-a refugiat în insula Cipru, care era stăpînită de Lusignani din 1191 şi nu avea să cadă în mîinile turcilor decît în 1570 sub Selim al II-lea, după ce fusese supusă controlului veneţienilor începînd din 1485. Pictura de tradiţie bizantină căpătă aici un mare avînt şi creă opere demne de atenţie. Cîţiva pictori, lucrînd mai cu seamă, se pare, pentru bisericile din cele mai importante oraşe şi pentru o clientelă latină sau cel puţin « occidentalizată » în gusturi, au adoptat o manieră profund influenţată de Renaşterea italiană, continuînd în acelaşi timp să trateze subiecte bizantine prin iconografia lor. S-a presupus că unii dintre aceşti artişti stătuseră o bucată de vreme în Italia.

Creta, care se afla sub dominaţia veneţienilor din anul 1204 şi avea să rămînă pînă la cucerirea

* În prezent numărul menţionat este cu mult depăşit.

ei de trupele sultanului Ahmed în 1669, a devenit un focar de artă extrem de important. De exemplu, din Creta era originar călugărul Teofan care a zugrăvit biserica Sfîntul Nicolae de la Meteora în 1527, apoi a trecut la Muntele Athos unde a decorat catoliconul și, fără îndoială, trapeza mînăstirii Lavra în 1527, precum și catoliconul mînăstirii Stavronikita în 1546, revenind să lucreze în Tesalia la Mitropolia de la Kalambaka în 1573. Această artă a picturii murale, care prezintă o anumită evoluție estetică, a rămas profund bizantină ca spirit. Pictura de icoane cunoscu în Creta, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, o splendidă înflorire și operele sale erau apreciate în toată lumea ortodoxă, pînă în Sinai și în Rusia. Principalii artiști care au ilustrat-o se numeau Mihail Damaskinos (născut pe la 1535, mort după 1591), Emanuel Lambardos (la sfîrșitul secolului al XVI-lea și la începutul secolului al XVII-lea), Emanuel Tzanfurnari (aceeași perioadă) și Emanuel Tzane (născut pe la 1610, mort în 1690). Aproape toți acești artiști au fost atrași de comunitatea greacă de la Veneția unde, în jurul bisericii Sfîntul Gheorghe, atelierele de pictură erau foarte active.

Printr-unul din aceste ateliere a trecut și un tînăr cretan, menit să ajungă la cea mai mare celebritate, Domenikos Theotokopoulos, numit mai tîrziu El Greco, care avea să fie ultimul dintre marii pictori « bizantini ». Pînă la moarte el a păstrat din originile sale grecești trăsături ca indiferența față de redarea spațiului și anumite scheme de compoziție pe care le-a aplicat la subiecte noi. Înmormîntarea contelui de Orgaz este inspirată dintr-o Adormire a Maicii Domnului bizantină. Dar în pictura de icoane cretană, destinată mai ales unei clientele de orășeni în contact cu Italia, al cărei mod de viață îl admirau, pătrunseră din ce în ce mai multe elemente italiene. Și adesea se produce o discrepanță între acestea și rămășițele bizantine.

Pictura bizantină a aflat de asemenea un teren foarte propice în Moldova cea bogată, ai cărei domnitori aspirau să cîrmuiască ţara după amintirea lăsată de basilei, se îmbrăcau după moda grecească şi primeau în jurul lor slujbaşi şi artişti greci. Bisericile moldoveneşti fiind înguste şi întunecate, frescele au fost extinse pe pereţii exteriori, unde au jucat un rol instructiv, comparabil cu cel al faţadelor sculptate din Armenia, de la Vladimir şi din meleagurile romanice.

Pictura religioasă de inspiraţie bizantină s-a menţinut în România sub diferite aspecte pînă cînd, pe la 1850, a cedat în faţa artei de origine occidentală. *

În Rusia moscovită, ai cărei ţari se socoteau moştenitori ai basileilor şi îşi priveau capitala drept « a treia Romă », arta, deşi afirma trăsături originale, a rămas fidelă esteticii bizantine pînă la introducerea unui clasicism cu aspect occidental de către Petru cel Mare. În unele dintre ultimele sale filme, ca *Aleksandr Nevski* sau *Ivan cel Groaznic*, S. M. Eisenstein a înfăţişat imagini care erau reflexe ale lumii estetice a Bizanţului.

---

* În legătură cu mai multe probleme privind evoluţia artei în Ţările Române, după căderea Constantinopolului sub stăpînirea turcească, am făcut unele precizări în prefaţă, precum şi în notele anterioare.

Privitor la scurtul pasaj de mai sus, rezervat artei româneşti, sînt necesare cîteva lămuriri suplimentare. În primul rînd, ceremonialul de curte al voievozilor români, ca şi costumele lor de aparat, nu au fost de inspiraţie bizantină ci occidentală. Tablourile votive (Mircea cel Bătrîn la Cozia, Ştefan cel Mare la Pătrăuţi, la Voroneţ, la Sfîntu Ilie etc., Neagoe Basarab la Curtea de Argeş, Mihai Viteazul la Călugăreni, Ieremia Movilă la Sucevita) îi prezintă pe domnii români în costume de modă prevalent occidentală, elementele de tradiţie bizantină fiind prelucrate şi adaptate gustului local. În legătură cu aceasta este demn de subliniat că şi reşedinţele voievodale au avut, cu precădere, o organizare de tip occidental. Reşedinţa lui Ştefan cel Mare din cetatea de scaun de la Suceava avea o arhitectură de stil gotic, amintind prin numeroase detalii de castelele contemporane din Transilvania.

Exagerată este şi afirmaţia că voievozii s-au înconjurat de funcţionari şi artişti greci. Exceptînd primele

Nici turcii otomani nu s-au dat în lături să tragă profit de pe urma experienţelor bizantine. Dacă interdicţia riguroasă a imaginilor nu a permis dezvoltarea picturii, în schimb arhitectura lor a asimilat elementele constantinopolitane. Constructorii la care au făcut apel s-au format la şcoala tehnicilor tradiţionale. Un arhitect grec numit Hristodulos a intrat în slujba lui Mahomet al II-lea Cuceritorul. Moscheile imperiale de la Istanbul sînt adevărate descendente ale Sfintei Sofia, ale cărei formule le-au perfecţionat, asigurînd, prin suprimarea coloanelor, o mai bună

---

decenii ale secolului al XVII-lea şi epoca fanariotă, cînd numărul funcţionarilor greci a crescut, în toate celelalte perioade dregătorii de origine greacă au fost sporadici, rolul lor în divanul ţării fiind minor.

Cu privire la artiştii greci care au activat în ţările române, în epoca medievală, se cere o precizare mai nuanţată. În secolul al XIV-lea, prezenţa unui pictor grec este atestată la Biserica domnească din Curtea de Argeş, unde mai multe scene sînt comentate cu inscripţii greceşti, iar iconografia atestă o îndeaproape cunoaştere a unor modele constantinopolitane. Pînă în 1552, cînd la mănăstirea Rîşca, în Moldova, se realizează ansamblul de picturi murale semnat de Stamatello Cotronas, nu mai avem de consemnat decît apariţii minore: unii iconari în epoca lui Neagoe Basarab sau un Gheorghe de la Tricala (m. 1530), probabil activ la curtea din Suceava, fără să i se poată atribui cu certitudine vreo operă (eventual dispărutele picturi ale bisericii din Milişăuţi despre care se ştie că aveau inscripţii greceşti).

Cele mai multe opere însă şi — trebuie subliniat — cele mai importante poartă marca de neconfundat a artiştilor autohtoni, numele lor fiindu-ne în mare măsură cunoscute. Români au fost zugravii şi miniaturiştii din Moldova secolului al XV-lea — ca Gavril Uric, Teodor Mărişescu, Gavril Ieromonahul, Spiridon de la Putna şi alţii — prin a căror conlucrare s-a cristalizat şcoala de pictură moldovenească din epoca lui Ştefan cel Mare. Români au fost constructorii monumentelor aceleiaşi epoci, autorii unor edificii fără echivalent în altă parte, inspirate sinteze locale ale elementelor de sorginte bizantină cu cele de origine gotică. Români au fost făuritorii vechiului stil muntenesc, monumentele ridicate în Ţara Românească din secolul al XVI-lea prezentînd caracteristici originale atît din punctul de vedere al compoziţiei spaţiale cît şi din cel al decoraţiei.

Români au fost şi zugravii epocii lui Petru Rareş, făuritorii acelor admirabile decoraţii interioare şi exte-

comunicație între colaterale și spațiul central al edificiului.

Lipsită de sprijinul pe care îl găsise în structurile politice și intelectuale ale statului bizantin, precum și în dărnicia împăraților și a aristocrației, arta bizantină avea să decadă în cursul secolului al XVIII-lea și să nu mai poată rezista presiunii „naturaliste" venite din Occident. Pînă la urmă ea s-a redus, în bună parte, la o banală și stereotipă ilustrare a preceptelor religioase.

---

rioare care îmbracă cu un inegalabil veșmînt bisericile mănăstirilor din Bucovina. Toma de la Suceava sau Dragoș Coman au fost români ca și, cîteva decenii mai tîrziu, Ioan și Sofronie, Crăciun, Grigore, Ignat și Mătieș.

Referitor la bisericile moldovenești trebuie adăugat că mai toate au fost pictate la interior, că multe dintre ele sînt mult mai mari decît obișnuitele paraclise bizantine și că apariția picturii pe fațade nu este o consecință a dimensiunilor mici — care ar fi împiedecat decorarea interioarelor — așa cum crede totuși prof. Charles Delvoye. Pictura exterioară moldovenească, realizare artistică de valoare mondială, este rezultatul unor îndelungi elaborări locale, cu remarcabile elemente programatice, determinante fiind în ultimă instanță rezistența antiotomană și lupta pentru apărarea imaginilor. La Probota, la Humor, la Moldovița, la Arbore, la Voroneț, la Sucevița și la alte monumente ne aflăm în fața unei înalte gîndiri artistice care se individualizează prin capacitatea de sinteză, prin sensibilitatea și forța de expresie, prin subtilul acord cu cadrul arhitectonic și natural. Nimic nu îngăduie să se vadă aici opere de factură străină, așa cum se vede într-adevăr la Rîșca, unde picturile sînt semnate de grecul Stamatello Cotronas.

Nu este locul aici să facem un istoric detaliat al artei românești, dar punctarea acestor aspecte este necesară pentru o mai corectă orientare a cititorului.

Așa se cer a fi cunoscute, mai departe, epocile lui Alexandru Lăpușneanu, Miron Barnovschi și Vasile Lupu din Moldova, sau epocile lui Matei Basarab și Constantin Brâncoveanu, din Țara Românească, epoci care s-au investit cu noblețea înfăptuirilor artistice, prin generoasa deschidere către cultură în general. În nici una dintre aceste epoci, elementul determinant de creație nu a fost cel străin — grecesc sau altul — dimpotrivă, pe fondul tradițiilor autohtone solid constituite s-au altoit experiențele și realizările noilor generații de artiști români care au asigurat acea matură unitate spirituală proprie artei noastre medievale, unitate pusă în valoare de diversitatea firească a numeroaselor centre locale și a dinamicii perioadelor de înflorire. (Vasile Drăguț)

Acatist (Imn): imn care se cîntă, stînd în picioare, în simbăta celei de-a cincea săptămîni din postul mare, pentru a mulţumi Fecioarei că a salvat oraşul Constantinopol de asediile persanilor şi arabilor din secolul al VII-lea şi de la începutul secolului al VIII-lea. Imnul cuprinde două părţi, de cîte douăsprezece strofe fiecare. Prima, istorică, slăveşte evenimentele de la Bunavestire pînă la Întîmpinarea Domnului. A doua parte, mistică şi teologică, este alcătuită din laude către Hristos şi sfînta Fecioară.

Acheiropoietos: icoană (a lui Hristos, sau a Fecioarei) «nefăcută de mîna omului», despre care se pretinde că ar fi de origine divină.

Aer: văl liturgic destinat să acopere Sfintele Daruri.

Apocombion: pungă conţinînd cel puţin trei kilograme de bani de aur.

Arcosolium: nişă sau firidă funerară joasă şi alungită, avînd partea superioară alcătuită dintr-un arc.

Atrium: curte cu porticuri din faţa unei biserici (pridvor).

Autocefalie: calitatea unei biserici ortodoxe răsăritene de a nu fi supusă autorităţii patriarhului de la Constantinopol.

Bema: în sens propriu, tribună; mai tîrziu căpătă înţelesul acelei părţi a sanctuarului în care se afla altarul.

Blachernitissa (Vlahernitisa): tip iconografic al Fecioarei, aşa cum era înfăţişată pe o icoană vestită din biserica Născătoarei de Dumnezeu (Theotókos), în cartierul Blachernelor din Constantinopol, adică stînd în picioare (sau uneori bust), în atitudine de orantă, şi avînd pe

piept un medalion luminos cu chipul lui Iisus.

Catolicon: biserica principală a unei mînăstiri.

Ciborium: baldachin de piatră, de lemn, sau de metal.

Clavi: benzi de purpură ţesute vertical pe tunica persoanelor de rang senatorial şi a cavalerilor, precum şi a celor care îşi puteau plăti acest lux; au devenit apoi simple dungi colorate.

Colobium: tunică lungă, de tip oriental, fără mîneci.

Cufică: veche scriere arabă, cu caractere rigide, originară din Kufa (mare oraş aşezat pe Eufrat); scrierea a fost folosită la inscripţiile pe piatră sau pe lemn din unele monumente şi de asemenea pe monede; semnele cufice, mai mult sau mai puţin deformate, au fost reluate de bizantini pentru decorarea bisericilor lor.

Curator: administrator al unei moşii, case, sau venituri.

Deisis: scenă ce reprezintă intercesiunea (mijlocirea, rugăciunea) Fecioarei şi a lui Ioan Botezătorul, uneori şi a altor sfinţi, pe lîngă Hristos-Judecătorul, pentru iertarea păcatelor.

Despot: stăpîn; acest titlu, la origine rezervat împăratului, începe să fie decernat la 1163, sub domnia lui Manuel I Comnen, unor rude de-ale sale, care erau socotite urmaşi posibili (gineri, fiu, fraţi) şi, de asemenea, unor înalţi dregători pe care dorea să-i cinstească în chip deosebit, acest titlu devenind cel mai înalt din ierarhia bizantină. Atribuirea titlului de despot putea fi însoţită, sub Paleologi, de acordarea unui apanaj feudal. De asemenea, ţarii Bulgariei şi craii Serbiei au conferit demnitatea de despot anumitor vasali de-ai lor.

Diaconicon: veşmîntar; la început, în epoca paleocreştină, situat pe una dintre laturile bisericii sau atriumului, diaconiconul a fost mai apoi amenajat în partea terminală de la est a bisericii, la dreapta (sud) absidei centrale; simetric cu proscomidia *(prothesis)*, aşezată la stînga (nord).

Egumen: stareţul unei mînăstiri.

Engolpion: medalion purtat pe piept de episcop, în care adeseori se păstrau fragmente de moaşte.

Epiclesă: rugăciune din liturghia ortodoxă, prin care preoţii cer Sfîntului Duh să pogoare harul divin asupra pîinii şi vinului spre a le preface în trupul şi sîngele lui Hristos.

Epigonation: genunchiar (lat. = *gremium);* bederniță, bucată de stofă, avînd o formă romboidală, care se poartă la înălțimea genunchiului.

Epistil: arhitravă; parte din antablament, care se sprijină direct pe coloane.

Epitaf: văl liturgic simbolizînd linţoliul lui Hristos; era decorat cu o scenă înfățișîndu-l pe Hristos mort și jelit de îngeri.

Epitrachelion: epitrahil, sau patrafir; fîșie lungă de stofă, decorată cu cruci, care se trece pe după gît și atîrnă pe piept; însemnul preoției.

Etimasie (Hetimasie): reprezentarea Tronului divin, cu Crucea și Sfînta Scriptură, pregătit pentru cea de-a doua venire a lui Hristos, la Judecata de Apoi.

Evangheliar: carte care cuprinde texte din cele patru Evanghelii, în ordinea în care sînt citite la slujbele anului liturgic.

Hlamidă: mantie făcută dintr-o bucată de stofă dreptunghiulară, prinsă pe umăr cu o agrafă.

Hodighitria: tip iconografic al „Fecioarei îndrumătoare", în poziție frontală, cu Pruncul (ținînd un „rotulus") pe brațul stîng. Conform tradiției, arhetipul acestei icoane ar fi fost păstrat în biserica Hodegon din Constantinopol, pictura fiind atribuită apostolului Luca.

Hrismă (Hrismon): monogramă, avînd forme variabile, înscrisă de obicei în cerc, alcătuită din primele două litere grecești ale numelui lui Hristos: *chi* și *rho.*

Iconostas: catapeteasmă; paravan despărțitor, de lemn, de piatră, sau de marmură, care desparte altarul de naosul bisericii; este împodobit cu icoane, așezate într-o ordine bine determinată: la dreapta ușilor centrale (sau ușile împărătești) Hristos și Ioan Botezătorul; la stînga, Fecioara cu Pruncul și sfîntul patron al bisericii. În registrul superior sînt rînduite icoanele celor douăsprezece praznice mari (Dodecaorton): Bunavestire, Nașterea, Întîmpinarea Domnului, Botezul, Învierea lui Lazăr, Schimbarea la Față, Intrarea în Ierusalim, Răstignirea, Pogorîrea la Iad, Înălțarea, Pogorîrea Sfîntului Duh, Adormirea Maicii Domnului.

Imago clipeata: imagine înscrisă într-un medalion în formă de scut rotund.

Împărțitor: vezi *Primicer.*

Jupan: la slavi, şef al unei împărţiri administrative (jupa); nobil sîrb.

Lecţionar: culegere de texte extrase din Biblie, sau din operele sfinţilor Părinţi ai bisericii, pentru a fi citite la slujbe în diferite zile ale anului.

Liturghier: culegere de texte din cele patru Evanghelii, înşiruite în ordinea slujbelor la care sînt citite.

Logothet: slujbaş avînd sarcina de a ţine şi de a verifica socotelile băneşti; *logothetul vistieriei generale* era administratorul vistieriei centrale; el conducea administraţia impozitelor publice, în care intra şi cadastrul. Începînd cu domnia lui Isaac al II-lea Anghel (1185—1195) şi pînă la cea a lui Andronic al II-lea (1282—1328), *marele logothet* a devenit şeful administraţiei civile.

Loros: eşarfă lată, brodată cu aur şi bătută în pietre preţioase, pe care o purta împăratul; element caracteristic costumului imperial.

Maforion: văl care acoperă capul şi umerii femeilor.

Magistru: între secolele al VII-lea şi al X-lea, unul dintre cele mai înalte titluri din ierarhia dregătorilor bizantini; numele vine de la « magistru al oficiilor »; şef al marilor servicii ale Palatului şi statului.

Mappa: pătrat de stofă albă, pe care îl ţinea în mînă împăratul sau consulul, cînd dădea semnalul de deschidere a jocurilor în hipodrom.

Mare heteriarh: comandantul hetairiei, corp al gărzii imperiale alcătuit din ostaşi străini; începînd din secolul al XIII-lea, aceste trupe nu au mai fost întrebuinţate decît la paradă, iar marele heteriarh a devenit un fel de maestru de ceremonii.

Menolog: culegere de vieţi ale sfinţilor pentru fiecare lună a anului.

Mirofor(ă): purtător de uleiuri parfumate, mir; cuvîntul mirofore desemnează cele trei femei (mironosiţe) care s-au dus la mormîntul lui Hristos cu « miresme şi miruri », să-i îmbălsămeze trupul.

Naos: navă; partea centrală a bisericii, între altar şi nartex (pronaos).

Nartex: pronaos; încăpere care precede spre vest naosul; la început alungit ca o tulpină de *ferula nartheca* (din fam. Umbelliferae), de unde şi numele grecesc de *narthex*. Esonartex = n. interior; exonartex = n. exterior.

Niello (« tăciune »): pastă neagră, făcută din amestecul

mai multor metale (argint, aramă, plumb), legate printr-o substanţă, şi incrustată în metal.

Octateuc: culegere a primelor opt cărţi din Vechiul Testament (Facerea, Ieşirea, Leviticul, Numerii, Deuteronomul, Iosua, Judecătorii, Rut).

Omoforion: omofor, eşarfă lungă a episcopilor (sau *pallium*), petrecut în jurul gîtului şi căzînd dinainte într-o singură fîşie.

Pala şi *Paliotto:* în Italia, panou pentru decorul altarului făcut din materii preţioase.

Pandantiv: triunghi sferic (concav), aşezat cu baza pe circumferinţa calotei şi cu vîrful în unghiul format de întretăierea a două arcuri sau a doi pereţi. El uşurează trecerea de la pătratul bazei la circumferinţa calotei.

Paradigmă: exemplu, model, pildă.

Parakimomen: sens literal « care se culcă alături »; şeful eunucilor destinaţi să asigure serviciul de noapte la palat; acest personaj a devenit confidentul şi, într-un anumit fel, primul ministru al împăratului.

Primicer: adjunctul marelui şambelan al Palatului *(praepositus sacri cubiculi);* şeful personalului. De asemenea, « împărţitor », superiorul cîntăreţilor bisericeşti.

Prodrom: precursor; Ioan Botezătorul (Înaintemergătorul).

Proedru: preşedinte; titlu creat în anul 963 pentru Nichifor Focas, spre a desemna cel mai înalt dregător al ordinului senatorial.

Pronaos: v. Nartex.

Proscomidie: v. Prothesis.

Prothesis: sau proscomidie; loc unde, la început, credincioşii aduceau făina, sau pîinea şi vinul, care, prin jertfa euharistică, deveneau trupul şi sîngele Domnului; mai apoi, încăpere situată la stînga absidei (nord), în care, printr-o slujbă de mare însemnătate în biserica răsăriteană, se pregăteşte Sfînta Cuminecătură.

Protoproedru: titlul de proedru fiind acordat unui număr prea mare de persoane şi, prin aceasta, pierzînd din valoare, Alexe Comnen înfiinţă noua demnitate de protoproedros (primul dintre proedrii).

Protostrator: cel mai înalt în grad dintre generali.

Rhipidion: ripidă, evantai liturgic, făcut dintr-un disc (sau romb) de metal montat pe un mîner; diaconul îl mişcă deasupra cuminecăturii, pentru a simboliza

serafimii bătînd din aripi în jurul lui Hristos.

Sakkos: tunică liturghică, lungă pînă la genunchi, despicată în părţi şi prevăzută cu mîneci scurte; era somptuos brodată; la început era rezervată patriarhului; pe urmă a fost purtată şi de episcopi.

Scyphat: monedă de formă concavă.

Sevastocrator: titlu de demnitar; la crearea lui, în 1081, de către Alexis Comnen, pentru fratele său mai mare, Isaac, acest rang era acela al unui vice-împărat; pînă în veacul al XIII-lea el era rezervat doar fratelui împăratului; după aceea titlul a fost decernat şi altor rude ale împăratului şi chiar unor nobili străini, care se bucurau de încrederea suveranului lor.

Silenţiari: demnitari (în număr de treizeci) însărcinaţi să vegheze ca în prezenţa împăratului să se păstreze o tăcere religioasă.

Sinaxar: culegere de notaţii scurte despre vieţile sfinţilor, în ordinea zilelor în care se sărbătoresc.

Singhel: auxiliar al patriarhului; în ierarhia ecleziastică vine îndată după patriarh. Ulterior a apărut şi titlul de protosinghel.

Spatharocandidat: titlu din ierarhia nobiliară, între spatari (purtători ai spadei) şi protospatari (şeful gărzii spatarilor).

Staurotecă: relicvariu în care se păstra o bucată din «adevărata cruce».

Tabele (sau canoane) de concordanţă: tabele de corespondenţă între capitolele celor patru Evanghelii; ele au fost întocmite în veacul al IV-lea de vestitul Eusebiu din Cesareea.

Tablion: pătrat de stofă cusut pe hlamida dregătorilor de la curte.

Tetrapil: monument dreptunghiular; fiecare din laturile sale este străbătută de o uşă mare.

Thorakion: ecuson cusut pe veşminte.

Trabea: togă de ceremonie, în întregime stacojie, sau roşie şi albă, sau brodată cu motive ornamentale; era purtată cu prilejul unor mari ceremonii, mai ales la sărbătorirea unei victorii, sau la deschiderea jocurilor în hipodrom.

Trompă de colţ (sau de unghi): fragment de boltă, în formă semiconică, sau în sfert de sferă, formînd o

suprafață de zid ce taie vîrful fiecărui unghi al unei prisme pătrate, în așa fel încît patru trompe să deseneze un octogon pe care se putea sprijini circumferința unei cupole.

Veșmîntar: v. Diaconicon.

Vexilar (lat. = *vexilarius):* stegar; port-drapel.

Cuprinde doar publicaţiile cele mai importante şi cele mai recente. La fiecare rubrică sînt menţionate mai întîi cele mai bune lucrări şi cele care cuprind cel mai întins domeniu. Celelalte urmează în ordinea în care sînt abordate în text materiile ce le alcătuiesc subiectul. Articolele din reviste nu au fost citate decît în caz excepţional. Cititorul doritor să afle indicaţii bibliografice suplimentare şi să urmărească mişcarea publicaţiilor ştiinţifice va putea consulta notiţele şi cronicile unor reviste specializate ca *Byzantinische Zeitschrift* (München), *Byzantion* (Bruxelles), *Byzantinoslavica* (Praga), *Orientalia Christiana Periodica* (Roma), precum şi articolele publicate în *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna).

LUCRĂRI GENERALE

ISTORII DE ARTĂ BIZANTINA

GRABAR (André), *Le premier art chrétien* (200—395), Paris, Gallimard, 1966 (L'UNIVERS DES FORMES); *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam* Paris, Gallimard, 1966 (L'UNIVERS DES FORMES); *Byzance. L'art byzantin du Moyen Âge (du*

VIII^e au XV^e siècle), Paris, Albin Michel, 1963 (L'ART DANS LE MONDE).
STERN (Henri), *L'art byzantin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966 (LES NEUFS MUSES).
COCHE DE LA FERTÉ (Etienne), *Art paléochrétien;* FROLOW (Anatole), *Byzance;* RÉAU (Louis), *Le Monde gréco-slave*, dans *Histoire de l'art*, vol. II: *L'Europe médiévale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 1—266 (ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE).
TALBOT RICE (David), *Art of the Byzantine Era*, Londra, Thames & Hudson, 1963; *Byzantinische Kunst*, München, Prestel Verlag, 1964; *Byzantine Art*, Londra, Penguin Books, ed. a 3-a, 1962 (A PELICAN BOOK); *The Beginnings of Christian Art*, Londra, Hodder & Stoughton, 1957; *Art byzantin*, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1959 (slabă traducere franceză, sluţită de numeroase contrasensuri şi omisiuni, după *The Art of Byzantium*, Londra, Thames & Hudson, 1959); *The Dark Ages* (cu colaborarea mai multor autori) Londra, Thames & Hudson, 1965.
Bizantino, în *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. II, Veneţia-Roma, Instituto per la collaborazione culturale, col. 623—712 (arhitectura de Paolo VERZONE; sculptura şi artele minore de David TALBOT RICE; pictura de Victor LAZAREV).
SAS-ZALOZIECKY (Wladimir), *L'art paléochrétien* şi *Byzance*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, f.a. (Col. HISTOIRE DE L'ART, Payot, VII şi VIII).
L. NICKEL (Heinrich), *Byzantinische Kunst*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1964.
BECKWITH (John), *The Art of Constantinople. An Introduction to Bizantine Art*, Londra, Phaidon, 1961.
BRÉHIER (Louis), *L'art byzantin* şi *L'expansion de l'art byzantin*, în *Le Monde byzantin*, vol. III, *La civilisation byzantine*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 504—570.

ESTETICA ARTEI BIZANTINE

MATHEW (Gervase), *Byzantine Aesthetics*, Londra, J. Murray, 1963.

MICHELIS (P.-A.), *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, Flammarion, 1959.

ENCICLOPEDII

Reallexikon zur byzantinischen Kunst, publicat sub direcţia lui Klaus WESSEL, cu colaborarea lui Marcel RESTLE, Stuttgart, Hiersemann, începînd din 1963.

CATALOAGE ALE UNOR EXPOZIŢII ŞI MUZEE

L'art byzantin, art européen (Catalogul celei de-a 9-a Expoziţii a Consiliului Europei). Atena, Palatul Zappeion, 1964. (Există şi în versiune greacă şi engleză.)

COCHE DE LA FERTÉ (Etienne), *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, Editions de l'Œil, 1958.

KITZINGER (Ernst), *Early Medieval Art in the British Museum*, Londra, Trustees of the British Museum, 1955.

Victoria and Albert Museum. Late antique and Byzantine Art. Londra, Her Majesty's Stationery Office, 1963.

BRÖKER (G.) şi JOKSCH (Thea), *Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung* (Staatliche Museen zu Berlin), Berlin, 1964.

SOTIRIOU (Georges), *Guide du Musée byzantin d'Athènes*, Atena, Hestia, 1932 (traducere de O. MERLIER); ed. 3-a în lb. greacă, 1956.

FRATLI (Nezih), *A short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archaeological Museum of Istanbul*, Istanbul, 1955.

BANCK (Alice), *Byzantine Art in the Collections of the U.R.S.S.*, Leningrad-Moscova, Sovietski Hudozhnik, 1967 (text în rusă şi în engleză); *L'art byzantin au Musée de l'Ermitage*, Leningrad, 1960.

The Dumbarton Oaks Collection. Harvard University, Handbook, Washington, 1955.

ROSS (Marvin C.), *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection.* I: *Metalwork, Ceramics, Glass, Painting;* II: *Jewellery*, Washington, 1962 şi 1964.

MONOGRAFII PE ŢĂRI ŞI PE AŞEZĂRI

Turcia

Turquie. Geneva-Paris, Nagel, 1965. (LES GUIDES NAGEL.)

AKURGAL (Ekrem), MANGO (Cyril), ETTINGHAUSEN (Richard), *Trésors de la Turquie*, Geneva, Skira, 1966 (LES TRÉSORS DU MONDE).

Constantinopol.

TALBOT RICE (David), *Constantinople*, Paris, Albin Michel, 1965 (CITÉS D'ART).

SHERRARD (Philip), *Constantinople. Iconography of a Sacred City*, Londra, Oxford University Press, 1965.

EYICE (Semavi), *Istanbul. Petit Guide à travers les monuments byzantins et turcs*, Istanbul, 1955.

JANIN (René), *Constantinople byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, ed. 2-a revăzută şi adăugită, Paris, Institut français d'études byzantines, 1965; *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Partea întîi: *Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique*, vol. III: *Les églises et les monastères*, Paris, 1953.

HÜRLIMANN (Martin), *Istanbul-Konstantinopel*, Zurich, Atlantis, 1960.

Grecia

CRANAKI (Mimica) şi EDELSTEIN (Simon), *Grèce byzantine*, Lausanne, Guide du Livre et Editions Clairefontaine, 1962.

Cipru

SACOPOULO (Marina), *Chypre d'aujourd'hui*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1966.

PAPAGEORGIOU (A.), *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, 1965 (PICTURE BOOK, 2).

STYLIANOU (Andreas and Judith), *The Painted Churches of Cyprus*, Londra, Probsthain, 1964.

Italia

Roma.

MATTHIAE (G.), *Le Chiese di Roma dal IV al X Secolo*, Roma, Capelli, 1962 (ROMA CRISTIANA, III).

Ravenna.

 BOVINI (Giuseppe), *Ravenne, Ville d'art*, Ravenna,

A. Longo, 1966; *Les églises de Ravenne*, Novara, Instituto Geografico de Agostini, 1957 (MUSÉES ET MONUMENTS) (ambele volume există şi în versiune italiană).

DEICHMANN (Fr.-W.), *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1958.

FARIOLI (Raffaella), *Ravenna paleocristiana scomparsa*, Ravenna, Arti grafiche, 1961.

Articole în revista *Felix-Ravenna* şi în *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*.

Veneţia.

DEMUS (Otto), *The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture.* Washington. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1960 (DUMBARTON OAKS STUDIES, 6).

Egiptul coptic

L'art copte. (Petit Palais, Paris 17 juin — 15 septembre 1964), Paris, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, 1964. *Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Essen, Villa Hügel, 1963.

Christentum am Nil, Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung « Koptische Kunst », Villa Hügel, editat de Klaus WESSEL, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1964.

WESSEL (Klaus), *L'art copte. L'art antique de la Basse-Epoque en Egypte*, Bruxelles, Ed. Meddens, 1964 (destul de slabă traducere franceză după *Koptische Kunst, Die Kunst der Spätantike in Ägypten*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1963).

BADAWY (Alexandre), *Guide de l'Egypte chrétienne. Musée copte, églises, monastères.* Cairo, Societatea de arheologie coptă, 1953.

VOLBACH (W. Fr.), *Copti, centri e tradizioni*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. III, col. 786—799.

Palestina

BAGATTI (Bellarmino), *L'archeologia cristiana in Palestina*, Florenţa, Sansoni, 1962.

CROWFOOT (J.-W.), *Early Churches in Palestina*, Londra, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1941.

Siria

SOURNIA (Jean-Charles et Marianne), *L'Orient des premiers chrétiens, Histoire et archéologie de la Syrie byzantine*, Paris, Arthème Fayard, 1966 (RÉSURRECTION DU PASSÉ).

Sinai

CHAMPDOR (Albert), *Le Mont Sinaï et le monastère Sainte-Catherine*, Paris, Albert Guillot, 1964 (LES HAUTS LIEUX DE L'HISTOIRE).

GERSTER (G.), *Sinaï*, Paris, Plon, 1961.

SKROBUCHA (H.), *Sinaï*, fotografii de G.W. ALLEN, Olten, Urs-Graf, 1959 (STÄTTEN DES GEISTES).

Macedonia

HODDINOTT (R.-F.), *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, Londra, Macmillan, 1963.

Iugoslavia

PILLEMENT (Georges), *La Yougoslavie inconnue*, Paris, Grasset, 1967.

STEWARD (Cecil), *Serbian Legacy*, G. Allen & Unwin, 1959. *Jugoslavia*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 8, col. 375 şi urm.

Bulgaria

La culture médiévale bulgare, Sofia, Ed. în limbi străine, 1964.

DIMITROV (Dimitrie P.), *La Bulgarie, pays de civilisations anciennes*, Sofia, Ed. în limbi străine, 1961.

BEŠEVLIEV (Veselin) şi IRMSCHER (Johannes), *Antike und Mittelalter in Bulgarien*, Berlin, Academia, 1960.

Kunstschätze in Bulgarischen Museen und Klöstern, Essen, Villa Hügel, 1964.

Trésors des Musées bulgares depuis le X^e siècle avant Jésus-Christ, Paris, Galerie Charpentier, 1963.

România

VĂTĂŞIANU (Virgil), *Istoria artei feudale în Ţările Române*, vol. I: *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, Bucureşti, Editura Academiei, 1959.

Rusia

ALPATOV (M. W.), *Trésors de l'art russe*, Paris, Cercle d'art, 1966; *Découvertes et recherches dans le domaine de l'histoire de l'art en U.R.S.S. depuis 1940*, III: *L'art médiéval*, în *L'information d'histoire de l'art* (Paris), vol. 6, 1961, p. 121—141.

BLANKOFF (Jean), *L'art de la Russie ancienne*, Bruxelles, 1963.

GRABAR, (I.-E.), LAZAREV (Victor-N.) şi KEMENOV (V.-S.), *Geschichte der russischen Kunst* (traducere germană după *Istorija Russkogo Iskusstva*, publicată de Academia de Ştiinţe a U.R.S.S.) publicată, începînd din 1957, şi la Dresda, Verlag der Kunst (primele trei volume ne interesează îndeosebi).

Armenia

TSHUBINASHVILI (G.), *Armeni. Centri e tradizioni*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. I, col. 706—718.

IZMAILOVA (T.) şi AIVAZIAN (M.), *Iskusstvo Armenii* (arta armeană) (în lb. rusă), Moscova, Iskusstvo, 1962.

NERSESSIAN (Sirarpie DER), *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 1947.

Georgia

AMIRANASHVILI (G.), *Istorija Gruzinskogo Iskusstva* (Istoria artei georgiene) (în lb. rusă), Moscova, Iskusstvo, 1963.

TSHUBINASHVILI (G.), *Georgiani centri*, în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 5, col. 709—726.

ICONOGRAFIE

RÉAU (Louis), *Iconographie de l'art chrétien*, 6 volume, Paris, Presses Universitaires de France, 1956—1959.

AURENHAMMER (Hans), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Viena, Hollinek, în curs de publicare începînd din 1959.

CAPIZZI (C.), *Pantocrator. Saggio d'essegesi litterario-iconografica*. Roma, Institutul Pontifical de studii orientale, 1964 (ORIENTALIA CHRISTIANA PERIODICA, 170).

GRONDIJS (L. — H.), *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, ediția 2-a, Utrecht, Kemink, 1947; *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Leiden, Brill, 1960.

VILLETTE (Jeanne), *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle*, Paris, Laurens, 1957.

GIESS (Hildegard), *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4.—12. Jahrhunderts*, Frankfurt, Herder, 1962.

VÉZIN (Gilberte), *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

BRENK (Beat), *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtbildes*, Viena, Hermann Böhlau, 1966 (WIENER BYZANTINISTISCHE STUDIEN, III).

WELLEN (G.-A.), *Theotokos. Eine Ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht-Anvers, Het spectrum, 1961.

LAFONTAINE-DESOGNE (Jacqueline), *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, 2 vol., Bruxelles, Palais des Académies, 1964.

COLLINET-GUERIN (Marthe), *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.

SOTOMAYOR (M.), *S. Pedro en la iconografia paleocristiana*, Granada, Facultatea de teologie, 1962 (BIBLIOTECA TEOLOGICA GRANADINA. 5).

DAVID-DANEL (Marie-Louise), *Iconographie des saints médecins Côme et Damien*, Lille, Morel et Corduant, 1958.

ARHITECTURĂ

KRAUTHEIMER (Richard), *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965 (THE PELICAN HISTORY OF ART).

MAC DONALD (William L.), *L'architecture paléo-chrétienne et byzantine*, Paris, Editions des Deux-Mondes, 1962.

ORLANDOS (An.-C.), *L'architecture byzantine*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 113—123.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

BOURGUET (Pierre du), *La peinture paléo-chrétienne;* CHATZIDAKIS (Manolis) şi GRABAR (André), *La peinture byzantine et du Haut Moyen Age*, 2 vol. Paris, Pont Royal, 1965 (LE LIVRE-MUSÉE).

PAPAÏOANNOU (Kostas), *La peinture byzantine et russe*, Lausanne, Editions Rencontre, 1965 (HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA PEINTURE, 5).

GRABAR (André), *La peinture byzantine*, Geneva, Skira, 1953.

LAZAREV (Victor-N.), *Istorija vizantinijskoj jivopisi* (Istoria picturii bizantine), (în lb. rusă), 2 vol., Moscova, Iskusstvo, 1947.

AMMAN (Alberto-M.), *La pittura sacra bizantina*, Roma, Institutul Pontifical de studii orientale, 1957.

CHATZIDAKIS (Manolis), *Les mosaïques et les fresques*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 211—217.

L'ORANGE (H.-P.) und NORDHAGEN (P.-J.), *Mosaik von der Antike bis zum Mittelalter*, München, F. Bruckmann, 1960.

WEIDLÉ (Wladimir), *Mosaïques paléo-chrétiennes et byzantines*, Milano-Florenţa, Electa Editrice, 1954.

DEMUS (Otto), *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Londra, Kegan Paul, 1948.

COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL, New York Graphic Society: *Grèce. Mosaïques byzantines*, prefaţă de André GRABAR, introducere de Manolis CHATZIDAKIS, 1959; *Chypre. Mosaïques et fresques byzantines*, prefaţă de A.H.S. MEGAW, introducere de Andreas STYLIANOU, 1963; *Yougoslavie. Fresques médiévales*, prefaţă de David TALBOT RICE, introducere de Svetozar RADOJČIĆ, 1955 (cu o ediţie de format mic şi cu preţ redus: TALBOT RICE (D.); *Fresques médiévales de Yougoslavie*, Paris, Flammarion, 1963, UNESCO, LE GRAND ART EN ÉDITIONS DE POCHE; *Bulgarie. Peintures murales du Moyen Age*, prefaţă de André GRABAR, intro-

ducere de Hristo MIJATEV, 1961; *Roumanie, Églises peintes de Moldavie*, prefaţă de André GRABAR, introducere de George OPRESCU.

ICOANE

WEITZMANN (Kurt), CHATZIDAKIS (Manolis), MIJATEV (Kristo), RADOJČIĆ (Svetozar), *Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslavien*, Viena, Anton Schroll & Co., 1965.

FELICETTI-LIEBENFELS (Walter), *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne, Urs Graf, 1956.

XYNGOPOULOS (André), *Les icones portatives*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 229—234.

TALBOT RICE (David), *Byzantine Icons*, Londra, Faber, 1959.

WEIDLE (Wladimir), *Les icones byzantines et russes*, Florenţa, Electa Editrice, 1950.

SOTIRIOU (G. şi M.), *Icones du Mont Sinaï* (în lb. greacă), 2 volume, Atena, Institut français, 1956 şi 1958.

MINIATURI

WEITZMANN (Kurt), *Les manuscrits*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 290—295.

DIRINGER (D.), *The Illuminated Book. Its History and Production*, Londra, Faber and Faber, 1958.

Bibliothèque nationale. Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du IIe au XIVe siècle, Paris, 1958.

Les Trésors de la Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. Les manuscrits grecs. Comentarii de Marie-Louise CONCASTY, Paris, Editions filmées d'art et d'histoire, 1939.

SCULPTURĂ

BETTINI (Sergio), *La sculpture byzantine*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 127—130.

GRABAR (André), *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe—Xe siècle)*, Paris, Adrien-Maisonneuve,

1963 (BIBLIOTHÈQUE ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE D'ISTANBUL).

ARTE SOMPTUARE

Fildeşuri

WEITZMANN (Kurt), *Ivoires*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 143—148.

Metale prețioase

ROSS (Marvin C.), *Le travail de l'or;* VOLBACH (W.-F.), *Le travail de l'argent;* ROSS (M.-C.), *Le travail du bronze*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 357—362, 406—411, 437—441.

Monede

BAROZZI (Aloisius), *Byzantium and Numismatics*, Chicago, Argonauts, 1966.

LONGUET (H.), *Introduction à la numismatique byzantine*, Londra, Spink and Son, 1961.

GOODACRE (Hugh), *A Handbook of the Coinage of the Byzantine Empire*, Londra, Spink and Son, reeditare 1960.

STAZIO (Attilio), *Bizanzio*, Roma, Istituto italiano di numismatica (ARTE E MONETA, 2).

Emailuri

ROSS (Marvin C.), *Le travail de l'émail*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena, 1964, p. 389—397.

Țesături

VOLBACH (W.-F.), *Il tessuto nell'arte antica*, Milano, Fratelli Fabbri, 1966 (ELITE); *Les tissus byzantins*, în *L'art byzantin, art européen*, p. 458—465.

FLEMMING (Ernst), *Les tissus*, nouvelle édition, texte et composition par Renate JAQUES, Paris, Morancé, 1957.

INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ȘI CENTRALĂ

RUNCIMAN (Steven), *Byzantine Art and Western Mediaeval Taste;* TALBOT RICE (David), *Britain and*

the Byzantine World in the Middle Ages; BUCHTHAL (Hugo), *Byzantium and Reichenau;* VOLBACH (W. F.), *Byzanz und sein Einfluss auf Deutschland und Italien*, în *Byzantine Art, an European Art, Lectures*, Atena, 1966, p. 1—60, 89—120.

RUNCIMAN (Steven), *Byzance et l'Occident*, în *L'art byzantin, art européen* Atena, 1964, p. 65—86.

ANTECEDENTELE ARTEI BIZANTINE ÎN PROVINCIILE RĂSĂRITENE ALE IMPERIULUI ŞI ARTA BIZANTINĂ DE LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÎNĂ LA INTERZICEREA ICOANELOR (720)

GENERALITĂŢI

GOUGH (Michael), *The Early Christians*, Londra, Thames & Hudson, 1961 (ANCIENT PEOPLES AND PLACES).

SYNDICUS (Eduard), *Die Frühchristliche Kunst*, Aschaffenburg, P. Pattloch, 1960 (DER CHRIST IN DER WELT).

MEER (Frédéric van der) şi MOHRMANN (Christine), *Atlas de l'antiquité chrétienne*, Paris-Bruxelles, Sequoia, 1960.

MEER (Frédéric van der), *Altchristliche Kunst*, Köln, J.-P. Bachem, 1960.

VOLBACH (Wolfgang-Fritz), *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, fotografii de Max HIRMER, München, Hirmer, 1958.

TESTINI (P.), *Archeologia cristiana*, Roma-Paris, Desclée & Co., 1968.

MOREY (Charles-Rufus), *Early Christian Art*, ediţia a 2-a, Princeton University Press, 1953.

BONICATTI (Maurizio), *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sull'alto medioevo*, Roma, De Luca, 1963.

AINALOV (D. V.), *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, traducere din lb. rusă de El. şi S. SOBOLEVITCH; editată de C. MANGO, New Brunswick, Rutgers University Press, 1961.

KITZINGER (Ernst), *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, München, 1958 (BERICHTE ZUM XI. INTERNATIONALEN BYZANTINISTEN-KONGRESS, IV, I).

ARHITECTURĂ

DAVIES (J. G.), *The Origin and Development of Early Christian Church Architecture*, Londra, SCM Press, 1952.

Bazilici cu şarpantă

ORLANDOS (Anastaso C.), *Bazilica paleocreştină cu şarpantă din bazinul Mediteranei* (în lb. greacă), 3 volume, Atena, Societatea arheologică, 1954.

LEMERLE (Paul), *Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine*, Paris, de Boccard, 1943; *A propos des basiliques paléochrétiennes de Grèce*, în *Bulletin de correspondance hellénique*, t. 70, 1946, p. 319—328.

LASSUS (Jean), *Sanctuaires chrétiens de Syrie*. Paris, Geuthner, 1947.

TCHALENKO (Georges), *Villages antiques de la Syrie*, Paris, Geuthner, 1947.

MARTINELLI (Patrizia), *Caratteristiche architettoniche degli edifici paleocristiani din Ravenna*, Ravenna, Dante, 1964 (QUADERNI DI ANTICHITÀ RAVENNATI, CRISTIANE E BIZANTINE, 4).

DE ANGELIS D'OSSAT (Guglielmo), *Studi ravennati (problemi di architettura paleocristiana)*, Ravenna, Dante, 1962 (STUDI D'ARTE PALEOCRISTIANA, BIZANTINA ED ALTOMEDIOEVALE, 11).

Edificii cu plan central

GRABAR (André), *Martyrium*, 3 volume, Paris, Collège de France, 1946.

KHATCHATRIAN (A.), *Les baptistères paléochrétiens*, Paris, Collège de France, 1962.

Sfînta-Sofia de la Constantinopol

VAN NICE (Robert L.), *Saint Sophia in Istanbul. An architectural Survey*. Washington, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1966.

Arhitectură profană

The Great Palace of the Byzantine Emperors. First Report, Oxford, University Press, 1947; *Second Report*, Edinburgh, University Press, 1958.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

DORIGO (Wladimiro), *Pittura tardoromana*, Milano, Feltrinelli, 1966.

IHM (Christina), *Die Programme des christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1960.

Mozaicuri parietale

Israël. Mosaïques anciennes. Prefață de Meyer SCHAPIRO, introducere de M. AVI-YONAH, New York, Graphic Society, f.a. (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).

Israeli Mosaics of the Byzantine Period. Introducere de Ernst KITZINGER, New York, New American Library, 1965 (A MENTOR-UNESCO ART BOOK).

Grecia

PELEKANIDES (Stylianos), *Gli afrreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco*, Ravenna, Dante, 1963 (QUADERNI. . ., 2).

PROCOPIOU (Angelo), *La question macédonienne dans la peinture byzantine*, traducere franceză de V. MOURELOS, Atena, 1962.

TORP (Hjalmar), *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki*, (în lb. norvegiană), Oslo, Gyldendall, 1963.

Ravenna

BOVINI (Giuseppe), *Mosaïques de Ravenne*, traducere franceză de R. GUILLAND, Paris, Plon, 1957.

NORDSTRÖM (Carl-Otto), *Ravennastudien-Ideengeschichte und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1957.

GERKE (Friedrich), *Das Christusmosaik in der Laurentius-Kapelle der Galla Placidia in Ravenna*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1965.

BOVINI (Giuseppe), *Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna*, Milano, Silvana, 1961; *Mosaici di S. Apollinare Nuovo*, Faenza, Fratelli Lega, 1959; *Mosaici di Sant'Apollinare Nuovo. Il ciclo cristologico*, Florența, Arnaud, 1958; *La vita di Christo nei mosaici di S. Apollinare Nuovo*, Ravenna, 1959; *San Vitale di Ravenna*, Milano, Silvana, 1955.

KOSTOF (Spiro K.), *The Ortodox Baptistery of Ravenna*, New Haven și Londra, Yale University Press, 1965.

BRESCHI (Maria Grazia), *La Cattedrale et il Battistero degli ariani a Ravenna*, Ravenna, Dante, 1965 (QUADERNI. . ., 6).

TOESCA (P.), *S. Vitale de Ravenna, Les Mosaïques*, ediție franceză, Paris, Amiot-Dumont, 1952.

DINKLER (Erich), *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln și Opladen, Westdeutscher Verlag, 1964.

WESSEL (Klaus), *Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco*, Berlin, 1955.

Sfînta-Sofia de la Constantinopol

WHITTEMORE (Th.), *The Mosaics of Sf. Sophia at Istanbul. Preliminary Report of the First Year's Work. The Mosaics of the Narthex*, Oxford, University Press, 1933.

UNDERWOOD (Paul-A.), *Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul, 1954* și *1957—1959*, în *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 9—10, 1956, p. 291—300 și vol. 14, 1960, p. 209—210.

Roma

MATTHIAE (G.), *Pittura romana del medioevo*, vol. I *(Secoli 4—10)*, Roma, Fratelli Palombi, 1966.

KARPP (Heinrich), *Die Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1966.

CECCHELLI (C.), *I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, Torino, Ilte, 1956.

BRODSKY (N.-A.), *L'iconographie oubliée de l'arc éphésien de Sainte-Marie Majeure à Rome*, Bruxelles, Byzantion, 1966.

ROMANELLI (Pietro) și NORDHAGEN (Per Jonas), *S. Maria Antiqua*, Roma, Libreria dello Stato, 1965.

Castelseprio

BOGNETTI (G.-P.), *Castelseprio; archéologie, art et histoire*, Veneţia, Neri Pozza, 1960.

BOGNETTI (G.-P.), CHIERICI (G.), CAPITANI D'ARZAGO (Albert de), *Santa Maria di Castelseprio*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1948.

MINIATURI

WEITZMANN (Kurt), *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, University Press, 1947; *Ancient Book Illumination*, Cambridge, Harvard University Press, 1959.

BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten, Urs-Graf, 1955 (la care se adaugă studiile cuprinse în *Studi Miscellanei*, vol. I, Roma, Bretschneider, 1961).

Ilias Ambrosiana, Olten, Urs-Graf, 1953 (ed. facsimil).

Dioscorides Pedianus, Vollständige Facsimile-Augsgabe des Wiener Dioskurides, Graz, Akademische Druck- und Verlaganstalt, în curs de publicare începînd din 1966.

WELLESZ (Emmy), *The Vienna Genesis*, Londra, Faber and Faber, 1960.

GOES (Albrecht), *Genesis*, Hamburg, 1956.

GRABAR (André), *Les peintures de l'Evangéliaire de Sinope*, Paris, 1948.

CECCHELLI (C.), FURLANI (J.), SALMI (M.), *The Rabbula Gospels. Facsimile Edition*, Olten, Urs-Graf, 1959.

LEROY (Jules), *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, Geuthner, 1964.

DOURNOVO (Lydia-A.), *Miniatures arméniennes*, Paris, Editions du Cercle d'Art, 1960.

SCULPTURĂ

INAN (Jale), ROSENBAUM (Elisabeth), *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, Londra, Oxford University Press, 1966.

RAGONA (A.), *I Tetrarchi dei gruppi porfirei di S. Marco in Venezia*, Caltagirone, 1963.
BECATTI (Giovanni), *La colonna coclide istoriata*, Roma, Bretschneider, 1960.
VERZONE (Paolo), *Un monumento dell'arte tardo-romana in Isauria, Alahan Monastir*, Torino, Viglongo, 1956.
BECKWITH (John), *Coptic Sculpture 300—1300*, Londra, A. Tiranti, 1963.

ARTE SOMPTUARE

Fildeşuri

VOLBACH (Wolfgang-Fr.), *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, ediţia a 2-a, Mainz, 1952.
METZ (Peter), *Elfenbein der Spätantike*, München, Hirmer, 1962.

Metale preţioase

STRONG (D.-E.), *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, Londra, Methuen & Co., 1966 (METHUEN'S HANDBOOK OF ARCHAEOLOGY).
CRUIKSHANK DODD (Erica), *Byzantine Silver Stamps*. Washington, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1961 (DUMBARTON OAKS STUDIES, VII).
GRABAR (André), *Les ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris, C. Klincksieck, 1958.
COCHE DE LA FERTÉ (Etienne), *Bijoux du Haut Moyen Age*, Lausanne, Payot (ORBIS PICTUS).

Monede

ALFÖLDI (Maria-R.), *Die Constantinische Goldprägung*, Mainz, Römisch-Germanische Zentral-Muzeum, 1963.
RESTLE (Marcell), *Kunst und byzantinische Münz prägung von Justinian I bis zum Bilderstreit*, Atena, Byzantinischneugriechisches Jahrbuch, 1964 (TEXTE UND FORSCHUNGEN ZUR BYZANTINISCHEN-NEUGRIECHISCHEN PHILOLOGIE, 47).
BRECKENRIDGE (James-D.), *The Numismatic Iconography of Justinian II*, New York, The American Numismatic Society, 1959.

Țesături

COULIN WEIBEL (Adèle), *Two Thousands Years of Textiles*, New York, Pantheon, 1952.

ZALOSCER (H.), *Les tissus coptes*, Lausanne, Payot, 1963 (ORBIS PICTUS).

BOURGUET (Pierre du), *Musée National du Louvre, Catalogue des étoffes coptes*, vol. I, Paris, 1964.

CRIZA ICONOCLASTĂ

GRABAR (André), *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, Collège de France, 1957.

GRABAR (Oleg), *Islamic Art and Byzantium*, în *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 18, 1964, p. 67—88.

ETTINGHAUSEN (Richard), *La peinture arabe*, Geneva, Skira, 1962.

TRÜMPELMANN (Léo), *Mschatta. Ein Beitrag zur Bestimmung des Kunstkreises, zur Datierung und zum Stil der Ornamentik*, Tübingen, Niemeyer, 1962.

Miniaturi

FROLOW (An.), *La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustrations marginales*, în *Revue de l'histoire des religions*, vol. 163, 1963, I, p. 201—223. (Cu observațiile critice ale lui André GRABAR, în *Cahiers archéologiques*, vol. 15, 1965, p. 75—82).

Influența artei bizantine în Europa occidentală

BECKWITH (John), *Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne* în *Karl der Grosse*, vol. III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, L. Schwann, 1965, p. 288—300.

ARHITECTURĂ

DELVOYE (Charles), *L'architecture byzantine au XI^e siècle*, în *The Proceeding of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966*, Londra, 1967, p. 225—234.

CHATZIDAKIS (Manolis), *Monuments byzantins en Afrique et Béotie*, Atena, Editions d'Athènes, 1956.

MIJATEV (Kristo), *Architektura v srednovekovna Bulgarija* (Arhitectura în Bulgaria medievală) (în lb. bulgară), Sofia, Academia bulgară de Științe, Inst. arheologic, 1965.

DEROKO (A.), *Monumentalna i dekorativna architektura u srednjevekovno Srbiji* (Arhitectura monumentală și decorativă din Serbia în Evul Mediu), (în lb. sîrbă cu rezumat în franceză și în engleză), Belgrad, Academia de științe, ediția a 2-a, 1962.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

TALBOT RICE (David), *The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art*, University of Hull Publications, 1965.

HADERMANN-MISGUICH (Lydia), *Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII^e siècle*, în Byzantion, vol. 35, 1965, p. 429—448.

Sfînta-Sofia de la Constantinopol

MANGO (Cyril), *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1962.

MANGO (Cyril), HAWKINS (Ernest J. W.), *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, în *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 19, 1965, p. 113—149.

Grecia

XYNGOPOULOS (André), *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atena, Myrtidis, 1955.

PAPADOPOULOS (Karoline), *Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia tôn Chalkéôn*

in Thessaloniki, Graz-Köln, Hermann Böhlau, 1966 (BYZANTINA VINDOBONENSIA, II).

PELEKANIDIS (Stylianos), *Kastoria*, vol. I, planșe, Salonic, Societatea de studii macedonene, 1953.

Cappadocia

THIERRY (Nicole et Michel), *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, C. Klincksieck, 1963.

Cipru

SACOPOULO (Marina), *Asinou en 1106*, Bruxelles, Byzantion, 1966.

Iugoslavia

HAMANN-MAC LEAN (Richard), HALLENSLEBEN (Horst), *Die monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Gieszen, Wilhelm Schmitz, 1963.

RADOJČIĆ (Svetozar), *Staro srpsko slikarstvo* (Vechea pictură murală sîrbă) (în lb. sîrbă), Belgrad, Nolit, 1966.

BIHALJI-MERIN (Oto), *Fresques et icones. L'art médiéval serbe et macédonien*, München, H. Reich, 1958.

MILLET (Gabriel), *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, 3 fascicule prezentate de An. FROLOW, Paris, de Boccard, 1954—1962.

Colecția *L'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavija: Vojislav DJURIĆ; Sainte-Sophie d'Ochrid, 1966; Petar MILJKOVIĆ-PEPEK, *Nerezi*, 1966; Ant. NIKOLOVSKI, *Les fresques de Kurbinovo*, 1961.

Rusia

LAZAREV (Victor-N.), *Old Russian Murals and Mosaics*, Londra, Phaidon Press, 1966; *Mosaiki Sophii Kievskij, Michailovskie Mozaiki* (cu un rezumat în lb. franceză), *Iskusstvo Novgoroda, Freski Staroj Ladogi*, Moscova, Iskusstvo, 1960, 1966, 1947, 1960.

Georgia

AMIRANASHVILI (G.), *Istorija Gruzinskoj Monumentalbnoj Zhivopisi* (Istoria picturii monumentale georgiene) (în lb. rusă), vol. I, Sakhelgami, 1957.

Veneția

TOESCA (P.), FORLATI (F.), *Mosaïques de Saint-Marc*, Paris, Plon, 1959.

WEIDLÉ (Wladimir), *I mosaici medioevali di San Marco*, Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 6).

Italia meridională şi Sicilia

MORISANI (Ottavio), *Bisanzio e la pittura cassinese*, Palermo, Istituto di storia dell'arte della Università, 1955; *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis*, Neapole, Di Mauro, 1962.

WETTSTEIN (Janine), *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Geneva, Droz, 1960.

CAUSA (Raffaello), *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis*, Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 15).

DEMUS (Otto), *The Mosaics of Norman Sicily*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1949.

TOESCA (P.), *Les mosaïques de la Chapelle Palatine de Palerme*, Paris, Amiot-Dumont, f.a.

KITZINGER (Ernst), *I Mosaici di Monreale*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1960.

BETTINI (Sergio), *I mosaici di Monreale*, Milano, Fratelli Fabbri, şi Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 20).

ICOANE

LAZAREV (Victor), DEMUS (Otto), *U.R.S.S. Icones anciennes de Russie*, New York Graphic Society, 1958 (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).

LAZAREV (Victor), *Icones russes*, Paris, Flammarion, 1963 (UNESCO. LE GRAND ART EN ÉDITION DE POCHE).

ONASCH (Konrad), *Ikonen*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1961.

WEITZMANN (Kurt), *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, în *Proceedings of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966*, p. 207—224.

MINIATURI

WEITZMANN (Kurt), *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln şi Opladen,

WESTDEUTSCHER VERLAG, 1963; *Aus den Bibliotheken des Athos. Illustrierte Handschriften aus Mittel- und Spätbyzantinischer Zeit*, Hamburg, Fr. Wittig, 1963; *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton, University Press, 1948; *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, University Press, 1951.

Greek Manuscripts. Catalogue of an Exhibition held in connection with the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, Bodleian Library, 1966.

PĂCHT (O.), *Byzantine Illumination*, Oxford, Bodleian Library, 1952 (BODLEIAN LIBRARY PICTURE BOOKS, 8).

DUFRENNE (Suzy), *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age (Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731)*, Paris, Klincksieck, 1966 (BIBLIOTHÈQUE DES CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES, 1).

SCULPTURĂ

LANGE (Reinhold), *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1964 (BEITRÄGE ZUR KUNST DES CHRISTLICHEN OSTENS, 1).

NERSESSIAN (Sirarpie DER), *Aght'amar, Church of the Holy Cross*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

IPŞIROĞLU (M.-S.), *Die Kirche von Achthamar. Bauplastik im Leben des Lichtes*, Berlin şi Meinz, Florian Kupferberg, 1963.

ARTE SOMPTUARE

MURARO (M.), GRABAR (André), *Les trésors de Venise*, Geneva, Skira, 1963.

Fildeşuri

BECKWITH (John), *The Veroli Casket*, Londra, Her Majesty's Stationery Office, 1962.

Steatite

HATZINICOLAOU (Anna), *Stéatites*, în *L'art byzantin, art européen*, Atena 1964, p. 191—193.

Emailuri

SOMOGYI (A.), *Az Esztergomi bizánci sztaurotheka* (Stauroteca bizantină de la Esztergom) (în lb. maghiară, cu un rezumat în germană), Budapesta, 1959.

MIHALIK (S.), *Problematik der Rekonstruktion der Monomachos-Krone*, în *Acta Historiae artium Academiae scientiarum hungaricae*, vol. 9, 1963, p. 199—243.

BÁRÁNY-OBERSHALL (M. von), *Die Sankt Stephanskrone und die Insignien des Königreichs Ungarn*, Viena-München, Herold, 1961 (DIE KRONEN DES HAUSES OESTERREICH, III).

VOLBACH (W.-Fr.), PERTUSI (A.), BISCHOFF (B.), HAHNLOSER (H.-R.), FIOCCO (G.), *La Pala d'Oro*, Florența, Sansoni, 1966 (IL TESORO DI SAN MARCO, 1).

AMIRNACHVILI (G.), *Les émaux de Géorgie*, text tradus de HIRSCH (Fr.), Paris, Editions du Cercle d'art, 1962.

Țesături

MÜLLER-CHRISTENSEN (Sigrid), *Das Günthertuch im Bamberger Domschatz*, Bamberg, Eigenverlag Diözesan-Museum, 1966.

INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ȘI CENTRALĂ

BELTING (Hans), *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr Frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1962.

GRODECKI (Louis), *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne*, Paris, Armand Colin, 1958 (COLLECTION HENRI FOCILLON).

CAMES (Gérard), *Byzance et la peinture romane de Germanie. Apports de l'art grec posticonoclaste à l'enluminure et à la fresque ottoniennes et romanes de Germanie dans les thèmes de majesté et les Evangiles*, Paris, A. et J. Picard, 1966.

METZ (Peter), *Ottonische Buchmalerei. Evangeliar Otto III und Perikopenbuch Heinrich II*, München, Hirmer, 1959.

GRABAR (André). NORDENFALK (Carl), *La peinture romane du XI^e au XIII^e siècle*, Geneva, Skira, 1958.

KITZINGER (Ernst), *Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century*, in *Byzantine Art, an European Art, Lectures*, Atena, 1966, p. 121—147.
VALLAND (Rose), *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, E. de Boccard, 1963.

EPOCA IMPERIULUI LATIN DE LA CONSTANTINOPOL (1204—1261) ŞI RENAŞTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR (1261—1453)

CHATZIDAKIS (Manolis), *Mystras* (în greaca modernă), ediţia a 2-a, Papachrysanthou, 1956.
KANELLOPOULOS (Panajotis), *Mistra*, München, Knorr und Hirth, 1962 (DAS KLEINE KUNSTBUCH).
ORLANDOS (Anastase C.), *Parigoritissa de la Arta* (în lb. greacă şi un lung rezumat în franceză), Atena, Societatea arheologică, 1963.

ARHITECTURĂ

EYICE (Semavi), *Son Devir Bizans Mimarisi. Istanbul'da Palaiologoslar Devri Anitlari. (Spätbyzantinische Architektur. Bauten der Palaiologenzeit in Istanbul)* (în lb. turcă şi un rezumat în germană), Istanbul, Bahamatbaasi, 1963.

PICTURĂ MONUMENTALĂ

DEMUS (Otto), *Die Entstehung des Palaiologenstils in der Malerei*, München, 1958 (BERICHTE ZUM XI INTERNATIONALEN BYZANTINISTEN-KONGRESS, MÜNCHEN, 1958, VI, 2).
RADOJČIĆ (Svetozar), *Majstori starog srpskog slikarstva* (Maeştrii vechii picturi sîrbe) (cu un rezumat în franceză), Belgrad, Academia sîrbă de ştiinţe, 1955 (MONOGRAPHIES vol. 236, INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE, 3).

KRESTEV (K.), ZACHARIEV (V.), *Alte Bulgarische Malerei*, Dresda, Verlag der Kunst, 1960.

Secolul al XIII-lea

Colecția *L'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavija: MANDIĆ (Svetislav), *L'église de la Vierge à Studenica* 1965; STOJKOVIĆ (Živorad), *Mileševa*, 1963; LJUBINKOVIĆ (Radivoje), *L'église des Apôtres du Patriarcat de Peć*, 1964; RAJKOVIĆ (Mila), *Sopoćani*, 1963.

RADOJČIĆ (Svetozar), *Mileševo* (cu un rezumat în engleză), Belgrad, Srpska knijzhevna zadruga et Prosveta, 1963.

DJURIĆ (Vojislav), *Sopoćani* (cu un rezumat în engleză), Belgrad, Srpska knijzhevna zadruga et Prosveta, 1963.

GRABAR (André), VELMANS (Tania), *Gli affreschi della Chiesa di Sopoćani*, Milano, Fratelli Fabbri și Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 37).

BOSSILKOV (Sv.), *Tirnovo. La ville et son art*, Sofia, Balgarski Hudojnik, 1960.

MIJATEV (Krsto), *Die Wandmalereien von Boïana*, Sofia și Dresda, 1962.

SCHWEINFURTH (Philipp), *Die Fresken von Bojana. Ein Meisterwerk der Monumental Kunst des 13 Jahrhunderts*, Mainz și Berlin, Florian Kupferberg.

AKRABOVA-JANDOVA (I.), *L'église de Boïana*, Sofia, Editura în limbi străine, 1960.

TALBOT RICE (David), *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, University Press, 1967.

Epoca Paleologilor

Constantinopol.

UNDERWOOD (Paul A.), *The Kariye Djami*, 3 volume, New York, Bollingen Foundation, 1966 (BOLLINGEN SERIES, LXX).

GRABAR (André), VELMANS (Tania), *Mosaici e affreschi della Karije-Camii ad Istanbul*, Milano, Fratelli Fabbri și Geneva, Skira, 1965 (L'ARTE RACCONTA, 33).

Salonic, Macedonia și Sofia.

XYNGOPOULOS (André), *Manuel Panselinos*, Atena, Editions d'Athènes, 1956; *Frescele din Sfîntul Nicolae Orfanos de la Salonic* (în greacă și cu un rezumat în franceză), Atena, 1964; *Decorul de mozaic din*

Sfinții Apostoli de la Salonic (în lb. greacă), Salonic, Societatea de studii macedonene, 1953.
KIORVAKOV (D.), *Kliment-Sainte-Vierge Périeleptos*, Skoplje, 1961.
KOCO (Dimče), MILJKOVIĆ-PEPEK (Petar), *Manastir* (cu un rezumat în franceză), Skoplje, 1958.
Colecția *L'ancien art yougoslave*, Belgrad, Jugoslavija: ČORNAKOV (Dmitar), *Les fresques de l'église Saint-Clément d'Ochrid*, 1964; PETKOVIĆ (Streten), *Arilje*, 1965; RAJKOVIĆ (Mila), *L'église royale de Studenica*, 1964; MIJOVIĆ (Pavle), *Dečani*, 1963; LJUBINKOVIĆ (Mirjana), *Ravanica*, 1966; DJURIĆ (Vojislav), *Resava*, 1963; RADOJČIĆ (Svetozar), *Kalenić*, 1964.
HALLENSLEBEN (Horst), *Die Malerschule des Königs Milutin*, Gieszen, Wilhelm Schmitz, 1963.
TOMIĆ (Stevan), NIKOLIĆ (Radomir), *Manasija, l'Histoire, la Peinture* (în lb. sîrbă, cu un foarte scurt rezumat în franceză), Belgrad, Institutul pentru protecția monumentelor istorice al Republicii Populare Serbia, 1964.

Creta.

MATTON (Raymond), *La Crète au cours des siècles*, Atena, 1957, p. 144—151.

Rusia.

LAZAREV (Victor N.), *Feofan Grek i ego škola* (Teofan Grecul și școala sa), (în lb. rusă), Moscova, Iskusstvo, 1961.

Bulgaria.

PANAJOTOVA (D.), *La peinture monumentale bulgare au XIVe siècle*, Sofia, Editura în limbi străine, 1966.
BIČEV (M.), *Stenopisite v Ivanovo* (Frescele de la Ivanovo), (cu un rezumat în germană, rusă, franceză și engleză), Sofia, 1965.
VELMANS (Tania), *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age*, în *Journal des Savants*, 1965, p. 358—404.

ICOANE

DJURIĆ (Vojislav), *Icones de Yougoslavie*. Text și catalog, Belgrad, 1961.

Icones de Macédoine du XI^e au XVII^e siècle. Collections yougoslaves, Paris, Pavillon de Marsan, 1965.

MINIATURI

ESTOPAÑAN (Sebastian CIRAC), *Skylitzes Matritensis*, vol. I, *Reproducciones y miniaturas*, Barcelona, Herder, 1965.

DUJČEV (Ivan), *Les miniatures de la Chronique de Manassès*, Sofia, Editura în limbi străine, 1963 (există și în versiune bulgară, germană și engleză).

JERPHANION (G. de), *Les miniatures du manuscrit syriaque no. 559 de la Bibliothèque Vaticane*, Vatican, 1940.

ARTE SOMPTUARE

MILLET (Gabriel), *Broderies religieuses de style byzantin* și *La Dalmatique du Vatican: les élus, images et croyances*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, 1945 și 1947.

INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ȘI CENTRALĂ

FRANCASTEL (Galienne), *Histoire de la peinture italienne* (sub direcția lui Pierre FRANCASTEL), vol. I: *Du Byzantin à la Renaissance*, Paris, P. Tisné, 1955.

FILIPOWICZ-OSIECZKOWSKA (C.), *La « Majestas Domini » et les relations d'art entre la France et la Pologne*, Paris, 1939; *Notes sur les peintures byzantines de Cracovie et de Lublin*, în *La Voix de Varsovie*, nr. 5—6, Paris, 1940.

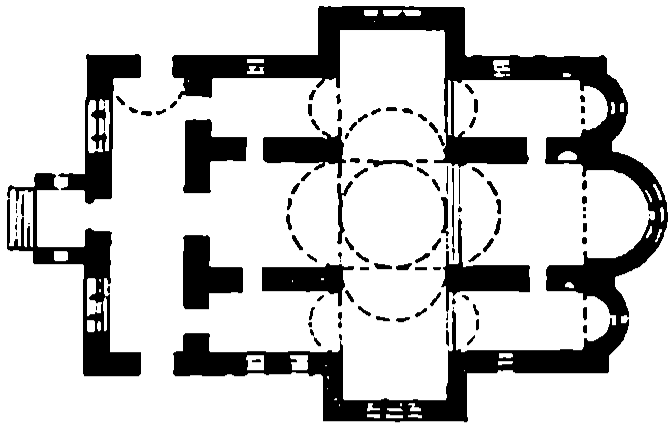
BIZANȚUL DUPĂ BIZANȚ

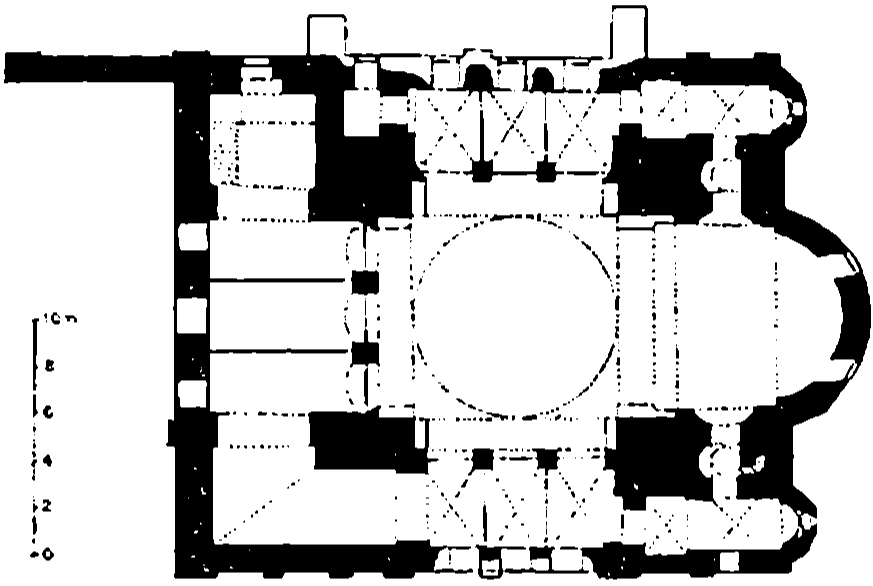
XYNGOPOULOS (André), *Schiță a unei istorii a picturii religioase după cucerirea Constantinopolului* (în lb. greacă), Atena, Societatea arheologică, 1957.

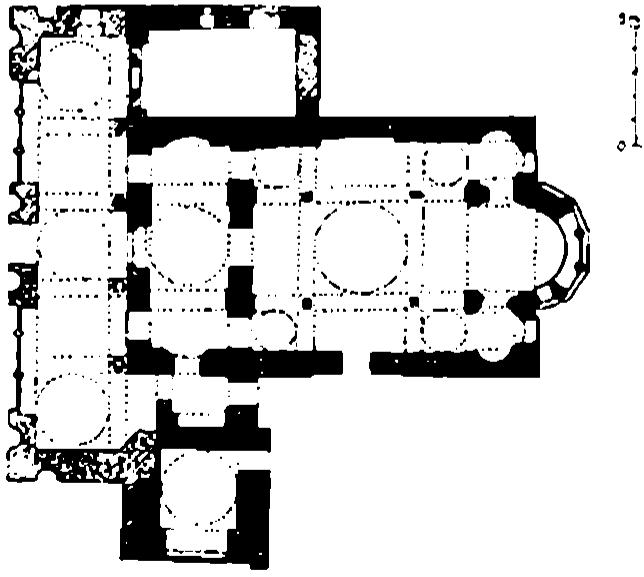
KALOKYRIS (K.), *Athos. Studii de arheologie și de artă*, (în lb. greacă), Atena, Astir, 1963.

CHATZIDAKIS (Manolis), *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venetia, Neri Pozza, 1963 (BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT HELLÉNIQUE D'ÉTUDES BYZANTINES ET POST-BYZANTINES DE VENISE, 1).

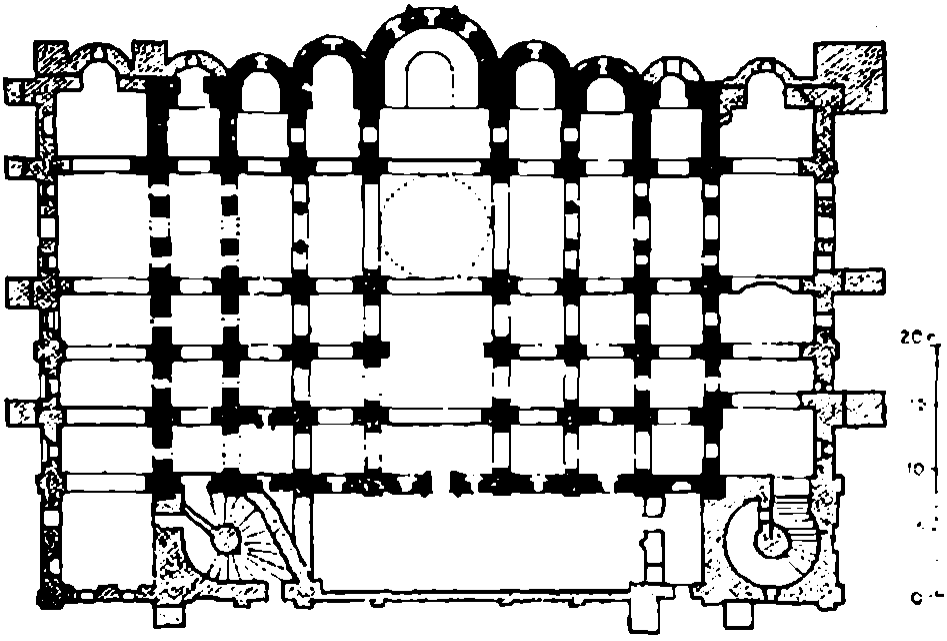
GRABAR (André), OPRESCO (G.), *Roumanie. Eglises peintes de Moldavie*, New York Graphic Society, 1962 (COLLECTION UNESCO DE L'ART MONDIAL).





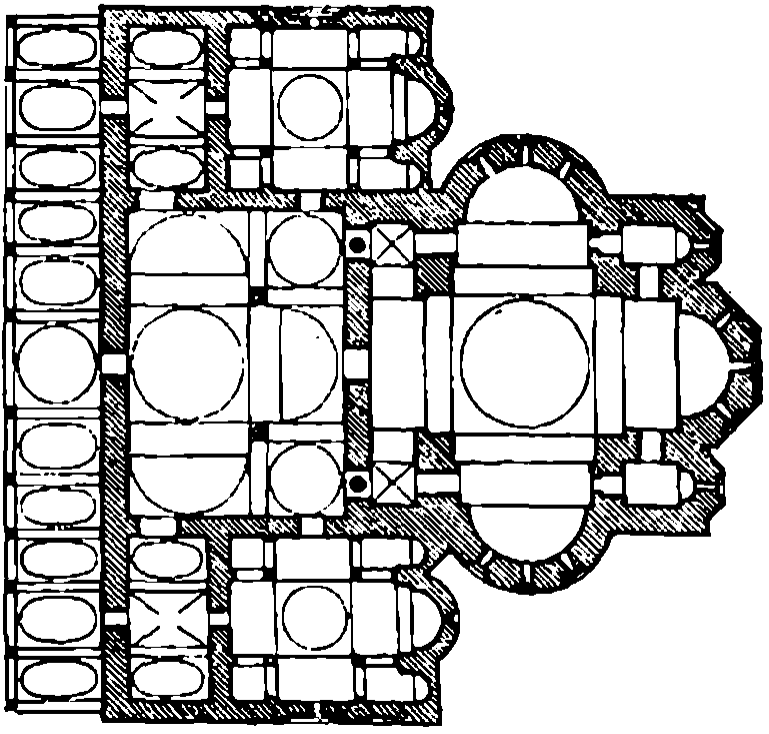


24. Skripu, Beoţia. Biserica Fecioarei Theotokos (873—874.)
25. Constantinopol. Gül Djami. (Ultima treime a secolului al IX-lea.)
26. Constantinopol. Kilisse Djami. (Sfîrşitul secolului al XI-lea.)

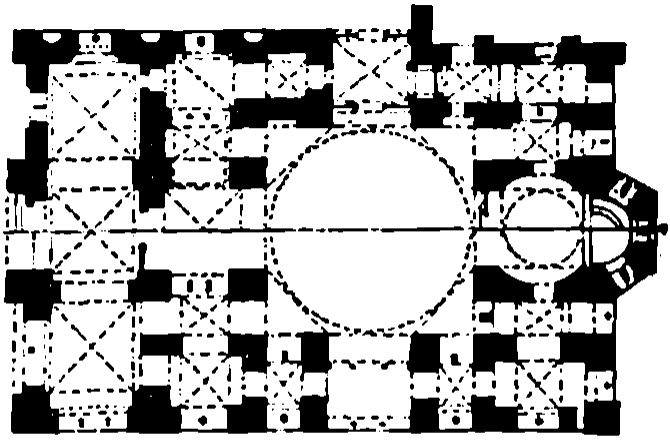


27. Kiev. Sfînta Sofia. (1037—1046.)

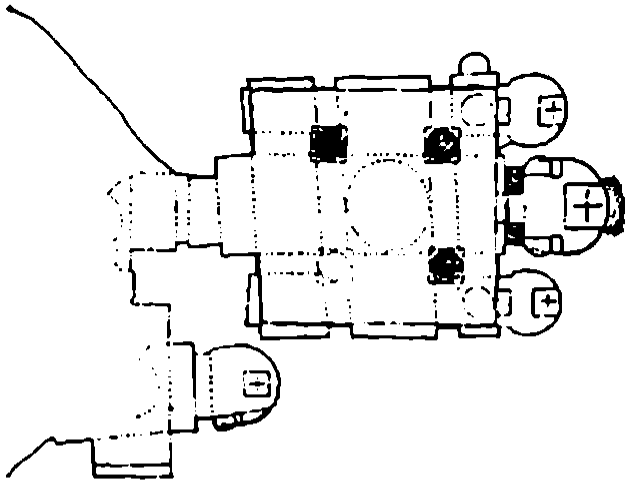
28. Lavra, Muntele Athos. Catoliconul. (Sfîrşitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea.)



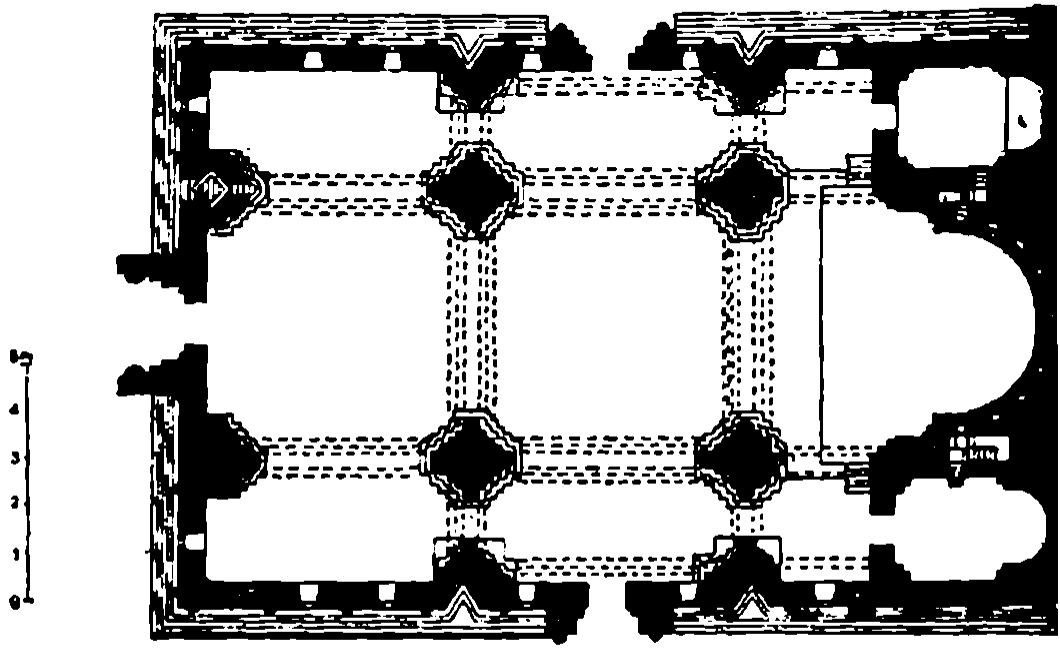
29. Hosios Lukas, Focida. Catoliconul. (Începutul secolului al XI-lea.)

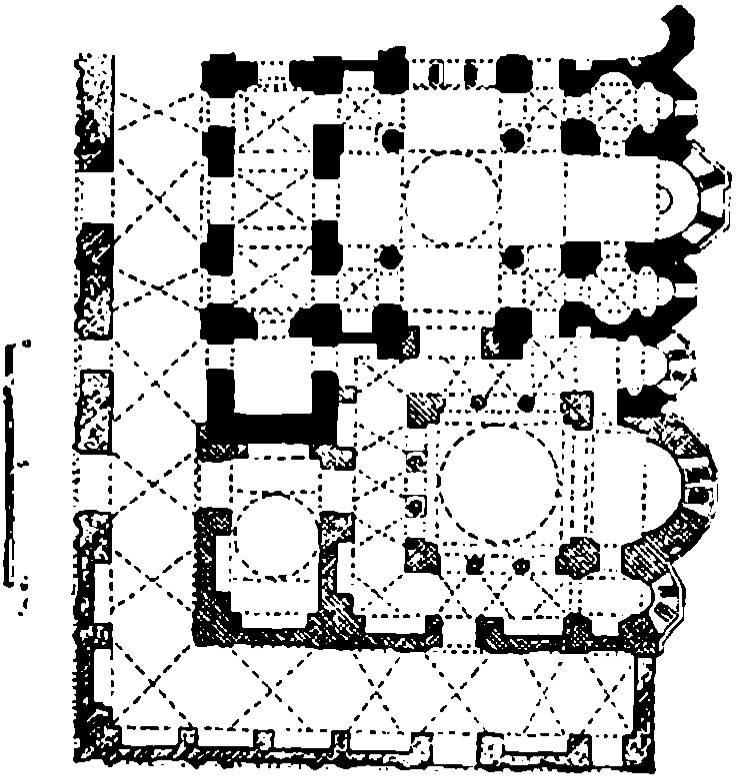


30. Keledjlar Kilisse, Cappadocia. (Sfîrşitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea.)



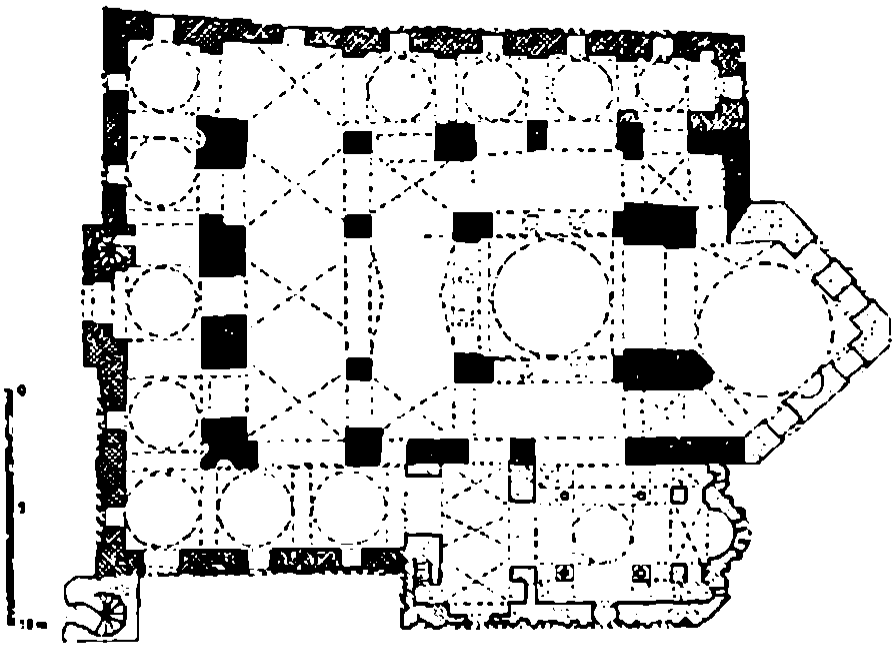
31. Ani (Armenia). Catedrala. (989—1001.)

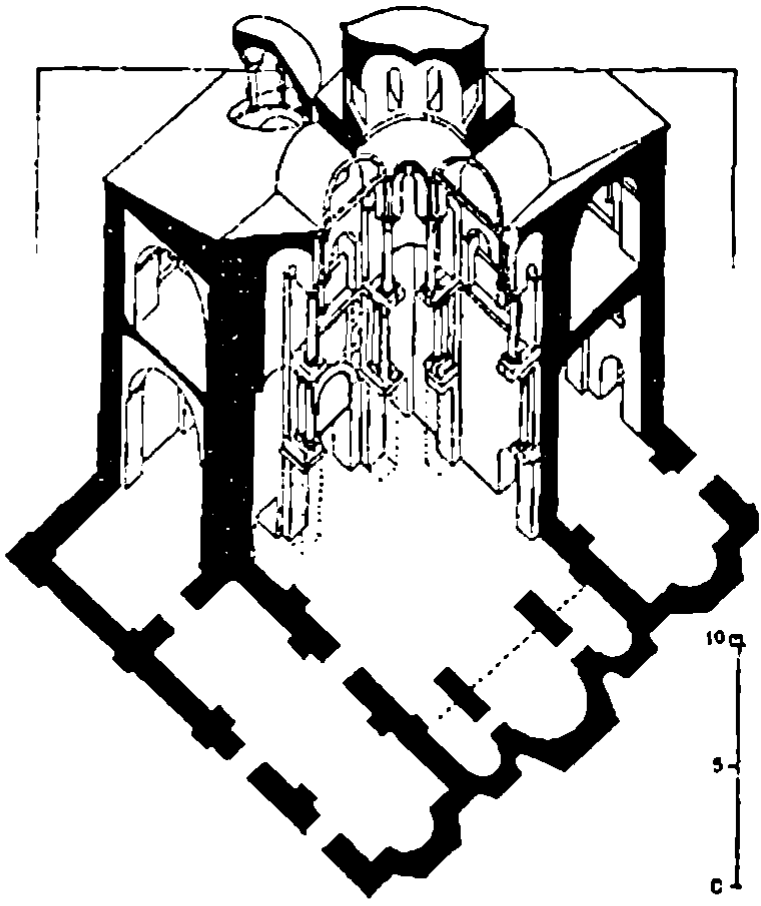




32. Constantinopol. Biserica Theotokos (908) și biserica Sfîntul Ioan Botezătorul (sfîrșitul secolului al XIII-lea) de la mînăstirea lui Constantin Lips.

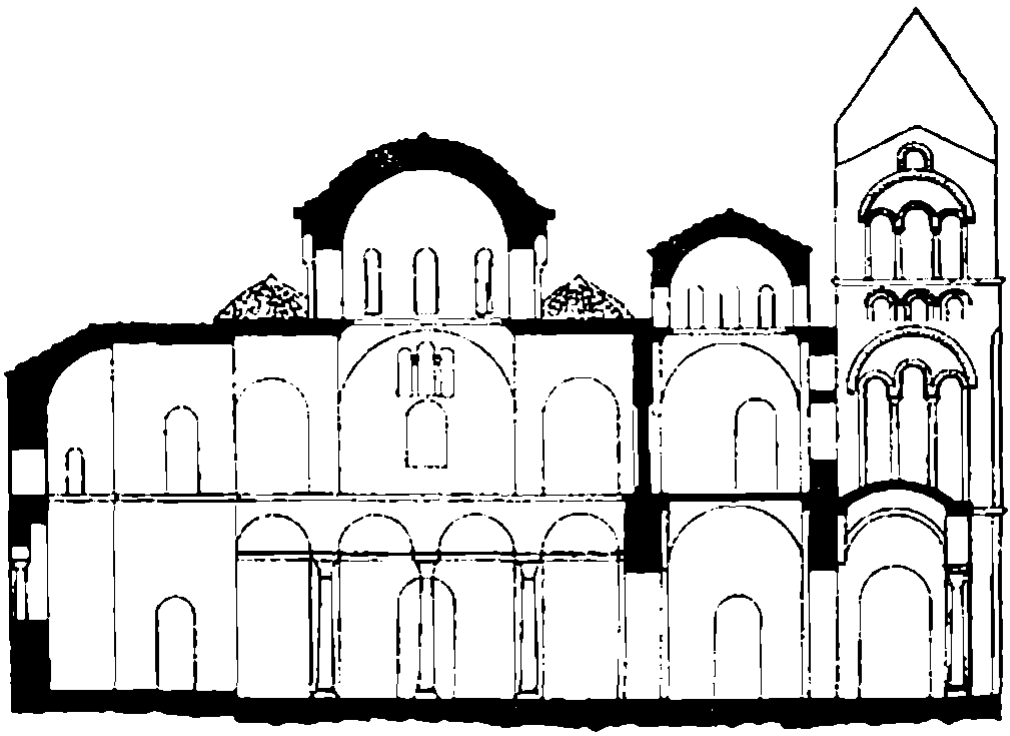
33. Constantinopol. Biserica mînăstirii Fecioarei Pammakaristos. (Sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea.)

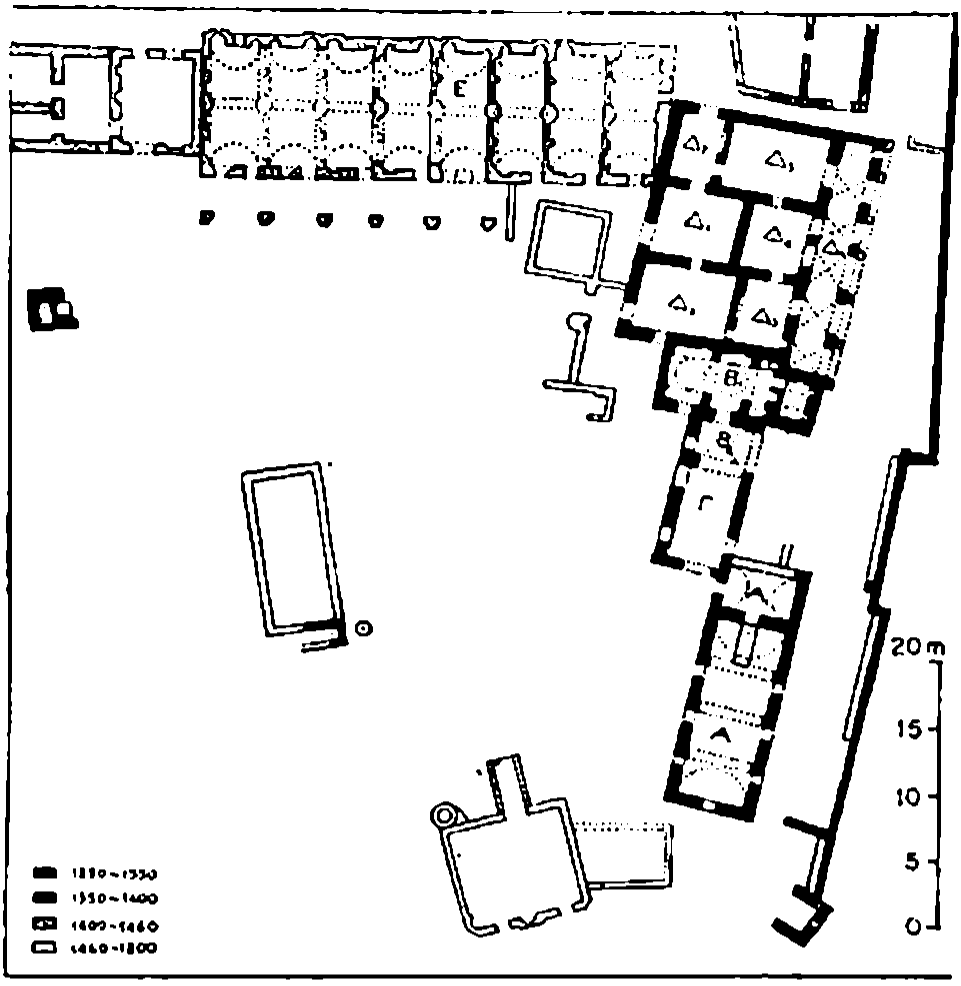




34. Arta. Parigoritissa. (1283—1296.)

35. Mistra. Hodighitria. (Începutul secolului al XIV-lea.)





331 36. Palatul de la Mistra.

1. Sfîntul Mormînt de la Ierusalim. (Biserică tîrnosită în anul 335.) (După *Konstantins Kirche am heiligen Grab in Jerusalem*, de Erik Wistrand, Bibl. Univ., Göteborg, Suedia.)
2. Constantinopol. Bazilica Sfîntul Ioan din Studion. (463.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
3. Teba din Tessalia (sau Nea Anchialos). Bazilica A. (Secolul al V-lea.) (După *The origin and development of early christian architecture*, de J. G. Davies, Birmingham, Anglia.)
4. Kasr Iblisu, Siria. Biserica vest. (Secolul al V-lea.) (După *Early churches in Syria*, de H. W. Butler, Princeton University Press, New Jersey, S.U.A.)
5. Mînăstirea Albă, de lîngă Sohag, Egipt. (Pe la 440.)
6. Kefr Zeh, Mesopotamia. Biserica de la Mar Azizael. (Secolul al VII-lea?) (Extras din *Le chiese della Mesopotamia*, de U. Monneret de Villard, Roma.)
7. Kartamin, Mesopotamia. Biserica mînăstirii. (Pe la 512.) (După *Le chiese della Mesopotamia*, de U. Monneret de Villard, Roma.)
8. Bin bir kilisse, Lycaonia, Asia Mică. Biserica nr. 1. (Secolul al VII-lea; cu pilaştri adăugaţi în a doua jumătate a secolului al IX-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
9. Hierapolis din Frigia. Biserica Sfîntului-Filip şi a fiicelor sale. (Începutul secolului al V-lea.) (Dintr-un

articol de Paolo Verzone, apărut în *Cahiers archéologiques*, vol. VIII, 1956, p. 47.)

10. Esra, Siria. Biserica Sfîntul Gheorghe. (515.) (După *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, de J. Lassus, p. 142, fig. 57, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.)
11. Bosra. Biserica Sfinţii Serghios, Bacchos şi Leontie. (512—513.) (După *Early churches in Palestine*, de J. W. Crowfoot, Oxford University Press, Londra.)
12. Constantinopol. Sfinţii Serghios şi Bacchos. (527.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
13. Atena. Biserica Bibliotecii lui Hadrian. (Începutul secolului al V-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
14. Vagarşapat, Armenia. Sfînta Ripsime. (618.)
15. Zvartnotz, Armenia. Rotonda Sfîntului Grigore Luminătorul. (644—652.)
16. Antiohia. Biserica martirială a Sfîntului Vavila din Kaussie. (379—380.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
17. Efes. Biserica Sfîntul Ioan Evanghelistul construită de Teodosie al II-lea. (Prima jumătate a secolului al V-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
18. Gerasa, Palestina. Biserica Proorocilor, Apostolilor şi Martirilor. (464—465.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)
19. Meriamlik, Cilicia. Bazilică cu cupolă. (Ultimul pătrar al secolului al V-lea.) (După *Meriamlik und Korykos*, de Herzfeld şi Guyer, Manchester University Press, Manchester, Anglia.)
20. Constantinopol. Sfînta Sofia. (532—537.)
21. Constantinopol. Sfînta Irina. (Reconstruită în anul 740.) (După *The church of St. Eirene*, de Walter S. George, Oxford University Press, Londra.)
22. Salonic. Sfînta Sofia. (Mijlocul sau al treilea pătrar al secolului al VIII-lea.) (După *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. II, editată de Istituto per la Collaborazione culturale, Roma.)

23. Veneţia. Prima biserică San Marco. (Pe la 830.) (Dintr-un articol de F. Forlati, apărut în revista *Arte veneta*, vol. V, 1951, Veneţia.)
24. Skripu, Beoţia. Biserica Fecioarei Theotokos (873—874.) (După *Christianike kai Vizantine archaeologia*, de G. Sotiriou, Atena.)
25. Constantinopol. Gül Djami. (Ultima treime a secolului al IX-lea.) (După *Les monuments de l'architecture byzantine*, de J. Ebersolt, Paris.)
26. Constantinopol. Kilisse Djami. (Sfîrşitul secolului al XI-lea.) (După *Les monuments de l'architecture byzantine*, de J. Ebersolt, Paris.)
27. Kiev. Sfînta Sofia. (1037 — 1046.) (După *Art and architecture of Russia*, de G. H. Hamilton, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, Anglia.)
28. Lavra, Muntele Athos. Catolicon. (Sfîrşitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea.)
29. Hosios Lukas din Focida. Catolicon. (Începutul secolului al XI-lea.) (După *L'église byzantine de Christianou*, fig. 70, de E. Stikas, Atena.)
30. Keledjlar Kilisse, Cappadocia. (Sfîrşitul secolului al X-lea — începutul secolului al XI-lea.) (După *Les églises rupestres de Cappadoce*, de G. de Jarphanion, vol. I, planşa 43, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.)
31. Ani, Armenia. Catedrala. (989—1001.)
32. Constantinopol. Biserica Theotokos (908) şi biserica Sfîntul Ioan Botezătorul (sfîrşitul secolului al XIII-lea) de la mînăstirea lui Constantin Lips. (După *Son devir Bizans mimârisi*, de prof. Semavi Eyice, catedra de Istoria artei bizantine de la Universitatea din Istanbul.)
33. Constantinopol. Biserica mînăstirii Fecioarei Pammakaristos. (Sfîrşitul secolului al XIII-lea — începutul secolului al XIV-lea.) (După *Son devir Bizans mimârisi*, de prof. Semavi Eyice, catedra de Istoria artei bizantine de la Universitatea din Istanbul.)
34. Arta. Parigoritissa. (1283—1296.) (Desen de A. K. Orlandos, Atena.)
35. Mistra. Hodighitria. (Începutul secolului al XIV-lea.) (Desen de A. K. Orlandos, Atena.)
36. Palatul de la Mistra. (Desen de A. K. Orlandos, Atena.)

DESENE

Desen în text p.89 /I — Efes. Biserica Sfîntul Ioan (După *Forschungen in Ephesos*, IV, 3, *Die Johanneskirche*, p. 169, fig. 44. Verlag des Oesterreichischen Archäologischen Institutes in Wien.)

Desen în text p. 175 /I — Tabel de concordanță din Evanghelia de la Rossano. *(Giraudon*, Paris.)

Desen în text p. 204 /II — Mistra. Palatul Paleologilor (Desen de Zakariou, Atena.)

INDICE SELECTIV*

A

AACHEN, Renania, Germania. Octogonul lui Carol cel Mare (azi *Catedrala)*, I, 81, 280, II, 163. Fildeşuri copte încastrate în jilţul episcopal, I, 207, 208, II, 169, il. *59*, *60*. *Tezaur:* casetă de argint aurit, II, 147; evanghelie, I, 281; ţesături de mătase descoperite în mormîntul lui Carol cel Mare, I, 232, 277, II, 163.

Agnellus, episcop al Ravennei, I, 121, 124, 253.

AHTAMAR, Armenia. Biserica Sfintei Cruci, II, 37, 135, 136; il. *100*.

AIRE-SUR-L'ADOUR, Landes, Franţa. *Biserica Mas d'Aire:* sarcofagul sfintei Quitterie, I, 45; il. *2*.

AKHMÎN, Egipt. Ţesături bizantine de mătase, I, 230.

AKSARAY, Cappadocia, II, 36. V. şi PERISTREMA.

ALAHAN MONASTIR, Isauria, Asia Mică. Biserica de est, I, 91. Biserica de vest, I, 190; il. *47*.

Alexandru, împărat bizantin ,II, 53; il. *106*.

ALEXANDRIA, Egipt, I, 39, 40, 44, 49, 51, 100, 113, 180. — Ateliere de textile, I, 230. — Bazilica lui Teofil I, 69. — Catacombe, I, 38, 155. — Icoane, I, 166.

AMALFI, Campania, Italia. Catedrala, II, 144.

Amatuni, Manuil, ctitorul bisericii de la Ptghavank, I, 100, 200.

AMER, Catalonia. Spania, Bazilica Sfînta-Maria, II, 172.

ANAGNI, Latium, Italia. *Catedrala*, frescele din criptă, II, 282.

ANAPLUS, Bosfor. Octogonul Sfîntului Mihail, I, 79.

Anastasie, împărat bizantin, I, 52, 171, 183, 188, 205, 206, 214, 217, 224, II, 40.

Anastasie, consul, strănepot al împăratului, dipticul lui, I, 204; il. *57*.

Anastasie, patriarh al Constantinopolului, II, 44.

---

* Cuprinde doar principalele nume citate. Numele de persoane sînt date în cursive. Cifrele cursive reprezintă trimiteri la ilustraţii şi la planurile edificiilor.

ANATOLIA, I, 26, 30, 52, 54, 192, 194, II, 81. V. şi ASIA MICĂ.
ANCYRA. V. ANKARA.
Andronic. V. *Comneni* şi *Paleologi*. Războiul celor doi Andronic, II, 178.
ANGHEL-COMNEN, familie bizantină, II, 13, 178. *Alexe II*, împărat la Constantinopol, II, 189. — *Alexe III*, împărat la Constantinopol, II, 80, 179. — *Isaac II*, împărat la Constantinopol, II, 39. — *Manuel*, despot al Epirului şi Salonicului, II, 276. — *Teodor*, despot al Epirului şi împărat la Salonic, II, 211.
ANI, Armenia. Catedrala, II, 37 şi plan *31*. — *Biserici:* Sfîntul Gheorghe, II, 136; Sfîntul Grigore Luminătorul, I, 85.
ANKARA, Turcia. Biserica Sfîntul Clement, I, 99. — Mausoleul lui Atatürk, I, 76.
ANTALYA, Pamphylia, Asia Mică. Biserica Fecioarei, I, 90.
Anthemius din Tralles, arhitect bizantin, I, 80, 88, 94, 96—98.
ANTINOE, Tebaida, Egipt, I, 230. Ţesături de mătase, I, 230.
ANTIOHIA, odinioară Siria, azi Turcia, I, 48, 49, 51, 65, 113, 239. — Ateliere de textile, I, 228. — Biserica octogonală, I, 76. — Miniaturi, I, 44. — Fildeşuri, I, 202. — Biserica martirială a Sfîntului Vavila din Kaussie, I, 86 şi plan *16*. — Monede, I, 224. — Mozaicuri, I, 106, 107 — Patriarhi din, I, 51, 244, II, 74.
APHRODISIA, Caria, Asia Mică. Ateliere de sculptură I, 184; il. *44;* terme, I, 182.
Apocaucos, mare duce la Constantinopol, II, 262, 277; il. *208*.
AQUILEIA, Venezia, Italia, I, 81, 255. *Catedrala*, fresce, II, 174.
Arabi, I 53—55, 222, 246—250, 252, 255, 266, II, 13, 80, 122.
Arcadius, împărat bizantin, I, 21, 101, 181, 186, 187, 190, 216; il. *45*.
AREZZO, Toscana, Italia. Catedrala, I, 81, II, 187.
Arghiropoulos, Ioan, umanist bizantin, II, 183, 188.
ARHELAIS. V. AKSARAY.
ARHANES, Creta. Biserica Arhanghelului Mihail şi a Sfintei Treimi, II, 240.
Arhitectură, I, 56—105, 252—259, II, 16; planuri *1—36;* il. *1—13*, *77*, 78, *90—100*, *175—182*, desen p. *89*.
Ariadna, împărăteasă bizantină, I, 135, 137, 204; il. *42*.
ARILJE, Macedonia, Iugoslavia. Biserica mînăstirii Sfîntul Ahile, II, 230.
ARMENIA, 100, 200. Arhitectură religioasă, I, 57, 100, II, 37, 38. — Arta miniaturii, I, 178, II, 266. — Sculptură arhitectonică, II, 135.
ARTA, Epir, II, 178, 204. *Biserici:* Parigoritissa, II, 198, 199, 217, 269, plan *34;* il. *177*, *189*, *190;* a mînăstirii

Sfîntul Gheorghe, mormîntul Teodorei, II, 268. — Palat domnesc, II, 204.
Artavasde, împărat bizantin, I, 274.
ASIA MICĂ, I, 37, 54, 74. Mișcarea iconoclastă. — Arhitectură religioasă, I, 59, 61, 73, 85, 87, 259 și plan *8*. — Miniaturi, I, 44. — Sculptură, I, 45, 192.
ASINU, Cipru. Biserica Panaghia Phorbiotissa, II, 81.
ASSUR, Mesopotamia. Palat, I, 72.
AȘTARAK, Armenia. Biserica boltită, I, 74.
ATENA, Grecia. Școala din, I, 50. — Bazilica Ilissos, I, 91. — *Biblioteca națională:* evanghelie, II, 261. — *Biserici:* a Bibliotecii lui Hadrian, I, 82—83; plan *13*. Mitropolia Mică, I, 270, II, 24; il. *154*. Sfinții Teodori, II, 24 il. *94*. — Erechteion, I, 108, II, 24. — Hephaisteion, II, 24. — *Muzeul bizantin:* epitaful de la Salonic, II, 280; il. *217*. Fresce prov. din biserica Sfîntul Gheorghe de la Oropos; il. *184*. — Panouri de parapet sculptate, II, 133—134; il. *151*, *152*, *153*, *155*, *156*. Statueta lui Orfeu, I, 190; il. *46*. — Fecioara orantă, II, 131. — Partenon, II, 24. — Pinacoteca Propileelor, I, 163. — Sanctuarul Dioscurilor, I, 108. — Templul lui Dionysos Eleutherios, I, 108. — Thesеion, I, 108.
ATENI, Georgia. Biserica, I, 201, II, 89; il. *123*.
ATHOS. V. MUNTELE ATHOS.
ATRANI, Campania, Italia. Biserica San Salvatore, II, 144.
Autorianos, Mihail, patriarh al Constantinopolului, II, 179.
AUVERGNE, influența Bizanțului, I, 234.
AUXERRE, Yonne, Franța. *Biserica Sfîntul Eusebiu*, lințoliul sfîntului Gherman, II, 163; il. *173*.
AVDOÚ, Creta. Biserica Sfîntul Antonie, II, 140.

B

BAGARN, Armenia. Catedrala, I, 84.
Baldovin (Baudouin), conte de Flandra și de Hainaut, împărat al Constantinopolului, II, 178.
BALTIMORE, S.U.A. *Walters Art Gallery:* cruce bizantină, I, 226.
BAMBERG, Franconia, Germania. *Catedrala, tezaur:* mătase bizantină, II, 164. — Fildeșuri ottoniene imitate după prototipuri bizantine, II, 169.
BANA, Georgia. Biserica, I, 85.
BARLETTA, Apulia, Italia. Statuia unui împărat, I, 183.
BĂUIT, Egiptul de Mijloc. *Mînăstirea Sfîntului Apoloniu*, fresce, I, 157, 169.
BELGRAD, Serbia, Iugoslavia. *Muzeul național:* cap al lui Constantin, I, 182; il. *40*.
Belizarie, general bizantin, I, 128, 223.
BENEVENTO, Campania, Italia. Capela palatină Sfînta Sofia, I, 279.
BERLIN (Est), R.D.G. *Muzeele naționale:* Hristos bizantin, II, 117. Icoană coptă, I, 169; il. *32*. Fildeșuri

bizantine, II, 139, 141; il. *158*, *163*. Mozaicul absidei din San Michele in Africisco de la Ravenna, I, 130, il. *20*. Portretul lui Arcadius, I, 182. Sarcofagul din Psamathia, I, 193, 194, il. *48*. Statuile Fecioarei şi sfîntului Mihail, prov. din biserica Fecioarei-Peribleptos de la Constantinopol, II, 132.
Bertha de Provenţa. V. *Evdochia*, împărăteasă.
BERZÉ-LA-VILLE, Saône-et-Loire, arond. Mâcon, Franţa. *Stăreţie:* fresce romanice purtînd pecetea Bizanţului, II, 174.
BETLEEM, Palestina I, 76. Bazilica Naşterii, I, 61, 68, 76, 144, 280.
BIELOVO, Macedonia, Bulgaria. Bazilica boltită, I, 74.
BIN BIR KILISSE, Lycaonia, Asia Mică. Biserici, I, 73; plan *8*. — Martyrium, I, 87.
BÎŞAPUR, Persia. Palatul lui Şapur I, I, 72, 106.
BIZANŢ. V. CONSTANTINOPOL.
Blemmides, Nichifor, filozof bizantin, II, 184.
BOBBIO, Italia. *Abaţie, tezaur:* fiole cu mir, I, 221.
BOEMIA, influenţe artistice ale Bizanţului, II, 170.
BOIANA, Bulgaria. Biserica şi capela Sfinţilor Nicolae şi Pantelimon, II, 212.
BOLNISI, Georgia. Biserica boltită, I, 74.
BOSPOROS. V. KERCI.
BOSRA, Siria. Biserica Sfinţii Serghios, Bacchos şi Leontios, I, 78; plan *11*.
BOSTON, S.U.A., *Muzeul de Arte Frumoase:* mătase bizantină prov. din mormîntul Viventiei, I, 277.
BRAD, Palestina. Băi din secolul al II-lea, I, 86.
BRAUWEILER, Germania. *Abaţie*, patrafir bizantin, II, 165.
BRESSANONE(BRIXEN), Adige, Italia. *Catedrala:* linţoliul sfîntului Albuin, II, 163.
BRIGNOLES, Var, Franţa. *Biserica:* sarcofagul din La Gayole, I, 45; il. *4*.
BRIOUDE, Haute-Loire, Franţa. *Biserica Sfîntul Iulian*, fresce, II, 174.
BRUXELLES, Belgia. *Biblioteca regală:* evanghelia, ms. 18723, I, 281. *Muzeele regale de artă şi de istorie:* cap de notabil de la Aphrodisia din Caria, I, 184; il. *44*. — *Colecţia Féron-Stoclet:* pateră de onix bizantină, II, 159.
BUDAPESTA, Ungaria. *Muzeul naţional:* coroana lui Constantin al IX-lea Monomahul, II, 153; il. *169*.
BULGARIA, pictură profană, II, 115. *Bulgarii*, I, 53, 222, 245, 252, 255, 266, II, 7, 29, 32, 125, 166, 179, 180, 188, 189, 247, 265.

C

CAFFA, Crimeea. Picturi bisericeşti, II, 241.
CAHORS, Lot, Franţa. Biserica Sfîntul Ştefan, II, 171, 305.
CAIRO, Egipt. *Colecţia Mirrit Boutros Ghali:* fronton de nişă, artă coptă, I, 199; il. *54;* uşile de lemn ale bisericii Sfînta Barbara, I, 200.

CALAHORRA. Fecioara de la, II, 256; il. *203*.
CAMBRIDGE, S.U.A. *Fogg Art Museum:* tapiserie cu sfîntul Teodor, I, 231; il. *72*.
CANOSSA, Italia, II, 145, 172.
CANTACUZINO, familie bizantină, II, 204, 236. *Ioan VI*, împărat, II, 180, 190, 263, 272, 273—275,; il. *209*. — *Manuel*, guvernatorul Moreei, II, 182, 200, 275; il. *219*. — *Mihail*, despot al Mistrei, II, 236.
CANTERBURY, Anglia. *Catedrala:* fresce din capela Sfîntul Gheorghe şi Sfîntul Anselm, II, 175.
CAPPADOCIA, provincie din Asia Mică. Biserici rupestre, I, 87, 259, II, 36.
CAPUA, Italia. V. Sant'Angelo in Formis.
CARIA, Asia Mică. V. APHRODISIA.
CASTELSEPRIO, Lombardia, Italia. Biserica Sfînta Maria, I, 83, 160, 161, 167; il. *28*.
CATALONIA, Spania. Influenţa Bizanţului, II, 172, 173.
Cedrenus, Ghiorghios, istoric bizantin, I, 91, II, 164.
CEFALÙ, Sicilia. Catedrala, II, 97, 98, 103, 104, 106, 107, 118; il. *128*.
Ciornti, Simeon, zugrav rus, II, 242.
CERNIGOV, Rusia. Catedrala Schimbării-la-Faţă, II, 26.
Cerularios, Mihail, patriarh bizantin, II, 140,
CESAREEA. V. KAYSERI.
Chalcocondylas, Dimitrios, umanist bizantin, II, 188.
CHERSONES, Crimeea, U.R.S.S. Influenţa Bizanţului, I, 55, 160, 224.
CHIMAY, Belgia. Icoana Pantocratorului, II, 258.
CHIOS, insulă, Grecia. Biserica mîn. Nea Moni, II, 29, 30, 59, 60, 62, 64, 76, 84; il. *109*.
Choniates, Nicetas, istoric bizantin, II, 114.
CHORA, mînăstire. V. CONSTANTINOPOL.
Chrisolaras, Manuel, umanist bizantin, II, 188.
CIAREKLE KILISSE, Cappadocia. Biserica, II, 70.
CIPRU, Insula. Ateliere de monede bizantine, I, 224. — Biserici cu cupolă, I, 71.
ČUČER, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfîntul Nichita, II, 232.
CIVIDALE, Friuli, Italia. Altar de piatră, I, 278.
Claudiu Gotul, împărat roman, I, 63.
CLERMONT-FERRAND, Puy-de-Dôme, Franţa. *Biserici:* St. Antolianus, I, 235; Saint-Cyr, I ,234; Saint-Georges, I, 234.
CLUNY, Saône-et-Loire, Franţa. *Abaţia*, Hristos bizantin, I, 208, II, 174.
COMNENI, familie bizantină, II, 6, 13, 15, 23, 65, 79, 81, 98, 102, 118, 129, 138, 152, 159, 160, 174, 211. — *Alexis I*, împărat, I, 32, 274, II, 12, 14, 22, 40, 41, 156, 159, 178, 199. — *Alexis*, fiul lui Ioan şi nepotul lui Alexis I, II, 23, il. *112*. — *Alexis*, alt nepot al lui Alexis I şi văr cu Manuel I, II, 77 . — *Alexis*, nepotul lui Manuel I, II, 114. — *Andronic I*, împărat la Con-

stantinopol, II, 129, 178. — *David*, co-fondator al imperiului de la Trapezunt, II, 178. — *Isaac I*, împărat la Constantinopol, II, 11. — *Manuel I*, împărat la Constantinopol, II, 40, 77, 114 . — *Manuel I*, împărat la Trapezunt, II, 191, 213.
COMO, Lombardia, Italia. Biserica Sfînta Eufemia, I, 83.
Constanţiu I Chlorus, împărat roman, I, 61, 87, 88, 136, 184, 192. — *Constanţiu II*, împărat în Răsărit, I, 215; il. *69*.
Constant II Pogonatul, împărat bizantin, I, 181, 203, 214, 223, 224.
Constantin I, numit *cel Mare*, împărat roman, I, 27, 48 49, 51, 56, 57, 60, 61, 67, 75, 87, 88, 93, 101—105, 136, 137, 151, 162, 164, 180, 185, 192, 193, 206, 213, 225, II, 53, 54, 187, 281, il. *40*, *108*. — *Constantin IV Pogonatul*, împărat bizantin, I, 133.
Constantin V Copronimul, I, 94, 243, 244, 245, 252, 258, 260, 266, 271—274, 276, 277. — *Constantin VI*, I, 244, 259, 261, 273 . — *Constantin VII Porfirogenetul*, II, 7, 36, 67, 121, 122, 150, 191.—*Constantin VIII*, II, 11. — *Constantin IX Monomahul*, II, 11, 14, 29, 57, 59, 60, 63, 64, 131, 153, 159; il. *113*, *169*. — *Constantin X Ducas*, II, 36, 67, 140. — *Constantin XI Paleologul*, numit *Dragases*, II, 183, 191.
Constantin, pictor, I, 39.
Constantin din Rhodos, scriitor bizantin, I, 88, II, 45.
Constantina, fiica împăratului Constantin; sarcofagul ei, I, 192.
CONSTANTINOPOL, I, 6, 21, 23, 32, 49, 54, 280. Situaţia istorică, I, 52, II; 178—192; pe timpul Paleologilor, I, 274, 275, II, 179; sub ocupaţia latinilor, II, 178—179; sub puterea veneţienilor, II, 178; primul asediu al turcilor, II, 186; influenţă şi prestigiu, I, 278—283, II, 168—176; influenţa artei italiene, I, 101; criza iconoclastă, I, 259. — Urbanism, I, 101—102. — Apeducte, I, 104, 105. — Augusteon, I, 101, 102, 181. — Blacherne, I, 103, II, 85 . — Capitoliu, I, 102. — *Cisterne:* a Bazilicii, I, 105; a lui Philoxenus, I, 105. — Coloane onorifice, I, 185. — Dipticuri consulare, I, 172, 203—205; il. *57*.
Biserici: anterioare crizei iconoclaste, I, 252. Rotondă, I, 279. Cu trompe de colţ, II, 29. Decor, I, 258—259. Atik Mustafa Paşa Djami, II, 18. Hristos-Pantepopt, II, 22 . Hristos-Pantocrator, I, 138, 220, II, 22, 66, 174. Gül Djami, II, 17; plan *25*. Kalenderhane Djami, II, 18. Kariye Djami (Chora), I, 99, II, 158, 222—225, 228, 240, 251—254, 267, 277, 278; il. *192*, *191*, *201*. Kilisse Djami, II, 19, 21, 23, 225, 248; plan *26;* il. *90*. Myrelaion, II, 19. Biserica Nouă, II, 38. Bisericile din Marele Palat, II, 19. Biserica din palatul Bryas, II, 34. Pammakaristos, II, 194, 225; plan *33*. Peribleptos, II, 29, 57, 58. Fecioara Născătoare de Dumnezeu (Theótokos) din Blacherne, I, 93, 135, 260. Sfinţii Anarghiri, II, 57. Sfinţii Apostoli, I, 61, 87, 88, 89,

136—139, 192, 255, II, 22, 35, 44, 55, II, 163, 168, 171. Sfîntul Dumitru, II, 19, 57. Sfînta Irina, I, 61, 93, 252, 253, 258, II, 57; plan *21;* il. *77.* Sfîntul Gheorghe din Mangana, II, 57, 60, 131; il. *147.* Sfîntul Ioan Botezătorul a lui Constantin Lips, I, 79, II, 19, 194; plan *32.* Sfîntul Ioan din Studion, I 62, 79, 137; plan *2;* il. *5.* Sfîntul Marcu, I, 91. Sfinţii Petru şi Pavel, I, 78, 193, II, 172. Sfîntul Policuct, I, 93, 137. Sfinţii Serghios şi Bacchos, I, 78, 79; plan *12;* il. *7.* Sfînta Sofia, I, 61, 75, 80, 81, 88, 91, 93—99, 113, 130, 137—139, 197, 213, 219, 220, 226, 227, 245, 252, 258, 273, 276, II, 16, 20, 26, 44, 50—54, 57, 63, 72, 85, 116, 119, 139, 289; plan *20;* il. *12, 13, 102—108, 112, 113, 191.* Theotokos de la mînăstirea lui Constantin Lips, plan *32.* Fecioara-Eleusa, II, 22. Maica Domnului de la Far, I, 272. Maica Domnului a Izvorului, I, 261. Maica Domnului-de-Îndreptăţită-Speranţă, II, 277.
Forumuri, I, 164. — Hipodrom, I, 29, 102, 104. — Martyrium-ul Sfinţilor Carpos şi Papylos, I, 75. — Moschei: I, 88, II, 289; a sultanului Ahmet, I, 104.
Muzeul arheologic: acrobat, II, 129; il. *141.* Amvon prov. din bisericile Sfîntul Gheorghe şi Sfîntul Pantelimon de la Salonic, I, 191, 250. Capul lui Arcadius, I, 182; il. *41.* Icoana sfintei Evdochia, II, 131; il. *146.* Medalioanele celor patru evanghelişti, I, 190. Panouri de parapet prov. dintr-o biserică de la Thasos, I, 196. Placă sculptată prov. din mînăstirea Sfîntul Ioan din Studion, I, 195; il. *53.* Taler de argint prov. din Lampsac, I, 217, il. *68.* Relief, II, 130; il. *145.* Sarcofagul din Sarigüzel, I, 193; il. *49.* Sculpturi funerare, II, 267—269. Fecioara prov. din biserica Sfîntul Gheorghe a palatului Mangana, II, 131, 142; il. *147.*
Muzeul Seraiului: manuscris arab al lui el-Mubaşşir II, 266. Dioscorid arab, II, 266.
Obeliscul lui Teodosie, I, 187; il. *45.*
Orfevrărie.
Marele Palat imperial, I, 91, 93, 102—104, 106, 118, 137, 255, 256, II, 38, 163. *Chalké*, I, 103 (Hristos), 137, 162, 198, (mozaicuri). *Construcţiile lui Teofil*, I, 255—257. *Construcţii din împrejurimi*, I, 256. *Manufacturi imperiale*, II, 163. *Mozaicuri*, I, 110,136, 256, 259; il. *14* şi planşa color *I. Scriptorium, Sculpturi*, I, 180, 181, 256, 258. — *Alte palate:* al lui Constantin Porfirogenetul, II, 202; il. *183;* Philopation, II, 41; numit al împărătesei germane, II, 40; Kenurghion, II, 113; Blacherne, I, 162, II, 18, 40, 114; Mangana, II, 38, 39; Muşrutas, numit Casa turcească, II, 39; al lui Nichifor Focas, I, 103, II, 39. Sophiae, I, 162.
Sarcofage: din Psamathia, I, 194; il. *48.* Din Sarigüzel, I, 193; II, 268; il. *49.* — Universitate, I, 50, II, 183, 187, 188.
Copţi, I, 200, 231. Artă coptă, I, 157, 158, 198 — 200; il. *32, 54, 55, 56.* — Ţesături copte, I, 231; il. *74, 76.*
CORDOBA, Spania. Moschee, II, 83.

CORINT, Grecia. Bazilica de la poarta Kenşereo, I, 60. — Statuia lui Constanţiu II, I, 181. — Ateliere de ţesături bizantine, I, 276, II, 160, 163, 164, 165.
Cosma, sfînt bizantin, I, 136, 148, 149, 154.
Cotton, Ms. Genezei V. LONDRA, *British Museum*.
COZIA, România. Frescele bisericii, II, 249.
Cristofor, împărat, II, 23.
CTESIPHON, Mesopotamia, I, 52, 72, 247, 250.
CURTEA DE ARGEŞ, România. Biserica Sfîntul Nicolae, II, 248—249.
CYZIC, Frigia, Asia Mică. Monedă bizantină, I, 224. — Ţesături bizantine, I, 228, 279.

D

DAMASC, Siria. Mozaicurile din Marea Moschee, I, 145, 146, 248, 281.
Damaschinul, Ioan, mare dascăl şi ierarh al bisericii răsăritene şi poet, I, 242, 243, 249, 269, II, 105.
Damaskinos, Mihail, pictor postbizantin, II, 287.
DANEMARCA, influenţa Bizanţului, II, 175.
DAPHNI, Grecia. Biserica mînăstirii, II, 30, 60—62, 71, 89, 105, 123; il. *95*, *110*.
DEČANI, Serbia, Iugoslavia. Fresce şi sculpturi din biserică, II, 243—245.
Dečanski, Ştefan Uroš, rege sîrb, II, 243.
DEIR ABU HENNIS, Tebaida, Egipt. Mînăstire rupestră, I, 158.
DENDERAH, Egiptul de Sus. Biserică, I, 69.
DERE AHSI, Lycia. Bazilică cu cupolă, II, 33.
DEUTZ, Germania. Biserica Sfîntul Herbert, I, 280.
Dighenis Akritas, epopeea lui, II, 132.
DIJON, Côte-d'Or, Franţa. Biserica Saint-Bénigne, I, 76.
Dionisie Areopagitul, sfînt, primul episcop al Atenei, II, 105.
Dionisie Areopagitul (Pseudo), I, 100.
Dionysos, cultul lui, în sculptura coptă, I, 199; il. *55*.
DJERASH. V. GERASA.
DRIMAČ, Serbia, Iugoslavia. Fresce din palatul lui Dušan, II, 254.
Ducas, Maria, văduva lui Mihail Glabas Tarkhaniotes, II, 195.
Dumitru, sfînt, I, 143, 166, II, 132, 151, 160, 199, 243; il. *25*, *29*, *134*, *149*.
DURA-EUROPOS, Siria, I, 31, 36, 100, 174. *Fresce:* I, 40—44, 108; il. *1*.
DÜSSELDORF, Renania-Vestfalia, Germania. *Muzeu:* mătase bizantină; il. *172*.
Dušan, Ştefan, ţar sîrb, II, 190, 243.
DVIN, Armenia. Biserică boltită, I, 74.

E

Ecclesius, episcop al Ravennei, I, 81, 133, 135.
ECLUSE (L'), Pyrénées-Orientales, Céret, Franţa. Biserică, II, 172.

EFES, Ionia, Asia Mică, I, 51. Conciliul de la, I, 51, 135. — *Biserici:* a Fecioarei, I, 99; Sfîntul Ioan Evanghelistul, I, 88, 255, II, 171, desen I, p. 89, plan *17*. — Mausoleu, I, 86. — «Museion», I, 61.
EGHIVARD, Armenia. Biserică boltită, I, 74.
EGIPT. Arhitectură religioasă, I, 57. — Icoane, I, 163, 166, 266. — Fildeşuri, I, 202, 207. — Pictură, I, 155. — Sculptură, I, 31. — Mătăsuri importate din China, I, 228. — *Ţesături:* de tradiţie sasanidă, I, 231; copte, I, 233; găsite în, I, 230.
EL BURGAL, Catalonia, Spania. Biserica Sfîntul Petru, II, 173.
Elena, sfînta, I, 102, 185, II, 87, 152, 157, 250.
ELEVRA, Cappadocia. Biserica Sfîntul Vasile, I, 259; il. *79*.
ELMALE KILISSE, Cappadocia. Biserica, II, 70.
EMESA, vezi HOMS.
EREGLI, vezi HERACLEEA.
ERERUK, Armenia. Biserică boltită, I, 74.
EREVAN, U.R.S.S. *Biblioteca Matenadaran:* Evangheliarul de la Etşmiadzin, I, 178; il. *39*.
ESSEN, Renania, Germania. Catedrala, II, 175.
ESZTERGOM, Ungaria. *Catedrala:* stauroteca, II, 152.
ETŞMIADZIN, Armenia. Catedrala, I, 83, 84. — Evanghelia cu miniaturi, I, 178, 210; il. *39*.
Eudoxia, împărăteasă, soţia lui Arcadius, I, 181, 213.
Eufemia, împărăteasă, I, 183.
Eufrasius, episcop la Poreč, I, 134; il. *23*.
Eughenikos, Marcu, scriitor bizantin, II, 255.
Eulalios, pictor bizantin, II, 66.
Eusebiu, episcop la Cesareea şi scriitor, I, 35—37, 46, 56, 61, 100, 109, 137, 164.
Euthychios, stela lui, I, 45; il. *3*.
Eutihie, pictor bizantin, II, 230, 232.
Evdochia, sfînta, II, 131; il. *146*.
Evdochia, împărăteasa, soţia lui Vasile I, II, 119.
Evdochia Macrembolitissa (Bertha de Provenţa), împărăteasă, soţia lui Romanos II, II, 140; il. *160*.
Evdochia-Athenais, împărăteasă, soţia lui Teodosie II, I, 83, 176.
Evdochia, fiica lui Teodosie II, I, 146, II, 169.
EZRA, Siria. Biserica Sfîntul Gheorghe, I, 77; plan *10*.

F

FAYUM, regiune din Egiptul de Mijloc. Portrete funerare paleocreştine, I, 158, 163.
FERRARA, Emilia, Italia. Conciliul de la, II, 186, 254.
Fildeşuri, I, 202—212, II, 139—143, 171, 175, 273; il. *57—67*, *158—163*, *218*.
FILIPPI, Macedonia, Grecia. Bazilica B, I, 99. — Octogon, I, 77.
FIRUZABAD, Persia. Palatul lui Ardaşir I, I, 43, 72.

FLORENȚA, Toscana, Italia. Intrarea lui Ioan VIII Paleologul, II, 187. — Influența bizantină în pictură, I, 277. — Baptisteriu, II, 145, 187, 282. — *Biblioteca Laurentiana:* Evanghelia lui Rabula, I, 177; il. *36*. *Muzeul Bargello:* fildeșuri bizantine, I, 208, 209, II, 157; il. *161*. Dipticul celor douăsprezece praznice, I, 208. — Octogonul Sfînta Maria a Îngerilor, I, 85. — *San Marco:* Fecioara orantă prov. din Sfîntul Petru de la Roma, I, 153; il. *27*.
Fotie, patriarh al Constantinopolului, I, 247, 268, II, 7—10, 43, 51, 72, 121.
Fresce, I, 42, 154—162, 259, II, 66—113, 170, 173, 187; il. *1*, *28*, *78*, *80*, *81*, *114* bis — *117*, *121—123*, *125*, *126*, *184—186*, *193*, *196—201*.
FRIULI, provincie din Italia. Influența Bizanțului, I, 278, II, 173
FULDA, Hessen, Germania. Biserica Neuenberg-Sf. Andrei, II, 170.

G

Galla Placidia, împărăteasă în Apus, I, 70, 83, 87, 88, 93, 147, 160, 171. — «Mausoleul» ei, I, 80; il. *10*.
GARGANO, Apulia, Italia. Biserica rupestră Monte Sant'Angelo, II, 144.
GAYOLE (LA). V. BRIGNOLES.
GAZA, Palestina. Biserica Sfîntul Ștefan și Sfîntul Serghie, I, 108, 135, 260.
GEORGIA. Emailuri bizantine, II, 157. — Sculptură arhitectonică, II, 135.
GERASA, Palestina. Băi, I, 86; bazilici din sec. V și VI, I, 67; biserica Proorocilor, Apostolilor și Martirilor, I, 90, plan *18*.
GERMANIA, influența Bizanțului, I, 277.
GERMIGNY-DES-PRÉS, Loiret, c. Châteauneuf-sur-Loire, Franța. Oratoriul Sfîntul-Teodul, I, 282.
GHELAT, Georgia. Mozaicuri în absida bisericii, II, 89.
Gheorghe, miniaturist al Menologului lui Vasile II, II, 209.
Gheorghe din Antiohia, mare amiral, II, 104, 106.
Gherman, patriarh și scriitor bizantin, I, 242.
Giotto, pictor italian, II, 283.
GOLDBACH, Germania. Biserica Sfîntul Silvestru, II, 170.
GÖREME, Cappadocia. Biserici rupestre, II, 36, 71.
GORICA, Macedonia, Iugoslavia. Biserică triconcă, II, 35.
GOSLAR, Saxonia de Jos, Germania. Evanghelie cu miniaturi, II, 284.
GOTLAND, insulă suedeză. Fresce din biserici, II, 175.
GRAČANICA, Macedonia, Iugoslavia. Biserica lui Miliutin, II, 196, 233; il. *174*, *197*.
GRADO, Venezia-Giulia, Italia. Baptisteriu, I, 81.
GRAVINA, Apulia, Italia. Biserica San Vito Vecchio, il. *125*, *126*.

GRECIA, în Imperiul bizantin, II, 170. — Arhitectură religioasă, I, 58, 59, 63; plan *3;* il. *6.* — Sculptură, I, 189. — Arte somptuare, I, 202. — Plan în cruce greacă la bisericile mînăstirilor, II, 16. — *Greci:* imaginaţia lor geometrică, II, 24.
Grigore Teologul, sau *din Nazianz*, sfînt, mare dascăl şi ierarh al bisericii răsăritene, I, 109, 164, II, 101, 114, 119, 120, 145, 151.
Grigore din Nysa, sfînt, mare dascăl şi ierarh al bisericii răsăritene, I, 86, 87, 100, 109, 164.
Grigore, călugăr, zugrav sîrb, II, 245.
GROTTAFERRATA, Latium, Italia. Abaţie vasiliană II, 111.

H

HAH, Mesopotamia. Biserica Al-Adra, I, 99.
HALBERTSTADT, în reg. Magdeburg, R.D. Germană. *Tezaurul catedralei:* patenă de argint bizantină, II, 146, 147; il. *164.*
HANGHBAT, Georgia. Sculpturi din biserică, II, 136
HATRA, Mesopotamia. Palat, I, 72.
HERACLEEA, Tracia. Ţesături bizantine, I, 228.
Heracles, il. *150.*
Heraclius, împărat bizantin, I, 23, 52, 54, 64, 99, 133, 143, 161, 162, 183, 216, 225, II, 40, 187.
HERMOPOLIS, Egipt. Bazilică, I,69.
HEXHAM, Northumbria, Anglia. Biserica Sfîntul Andrei, I, 236.
HIERAPOLIS, Frigia, Asia Mică. Catedrala, I, 73. Biserica Sfîntului Filip şi a fiicelor sale, I, 76 ;plan *9.*
HILANDAR, Muntele Athos. Mînăstirea, II, 197, 229.
Hipocrate, scriitor grec, il. *208.*
Hitrovo, boier rus, il. *210*
HOCHEPPAN, Austria. Capela castelului, II, 175.
HODJA KALESSI. V. ALAHAN MONASTIR.
HOMS, odin. Emesa, Siria. Vas de argint găsit la, I, 219.
Honorius, împărat în Apus, I, 21, 70, 187, II, 189; il. *45.*
HOROMOS, Armenia. Biserica Sfîntul Grigore, I, 100.
HOSIOS LUKAS. V. Sf. Luca din Focida.
Hrisostom (Gură-de-Aur), sfîntul Ioan, patriarh al Constantinopolului, I, 29, 126, 145, 151, 164, 236; il. *143-bis.*

I

Iaroslav, ţar rus, II, 26—28, 83, 134
Icoane, I, 163—169, 266, 267, II, 116—118, 131, 255—260; il. *29, 30, 31, 32, 133, 134, 135, 136, 146, 147, 148, 202, 203, 204, 206, 220.*
IERUSALIM, Palestina, I, 52, 101. *Bazilici:* a Împărătesei Evdochia, I, 176; a Sfîntului Mormînt, I, 61, II, 169, plan *1.* — Biserica zidită pe mormîntul Fecioarei, I, 77. — Cupola de pe Stîncă, I, 82, 248. — Moscheea El-Aqsa, I, 82. — Relicva Sfintei Cruci, I, 52. — Rotonda Sfîntului Mormînt, I, 75.

Ignatie cel Tînăr, patriarh al Constantinopolului, II, 51; il. *104*.
Ioan al VII-lea, papă, I, 153, 159, 161, 168, 261.
Ioan al X-lea, patriarh bizantin, II, 66.
Ioan, zugrav de icoane, I, 164, II, 118.
Ioan, episcop şi pictor sîrb, II, 245.
Ioan Alexandru, ţar al Bulgariei, II, 247, 265; il. *213*.
Ioan Gramaticos, cărturar bizantin, I, 246, 256, 268.
Ioan Teologul, sau *Evanghelistul*, sfînt, I, 70, 87, 152, 163, 164, II, 258, 259; il. *206*, *210*.
Ioan I Tzimiskes, împărat bizantin, I, 103, II, 10, 116.
Ioan III Vatatzes, împărat la Niceea, I, 246, II, 179.
Iosif al II-lea, patriarh al Constantinopolului, II, 186; il. *207*.
Irina, împărătească, I, 244, 245, 259, 261, 273, 274, 275, II, 8, 63—66.
Irina, soţia lui Alexe I Comnen, II, 156.
Irina, soţia lui Ioan VI Cantacuzino, II, 273.
Isidor din Milet, arhitect bizantin, I, 80, 88, 94, 96—98.
Isidor cel Tînăr, arhitect, nepotul lui Isidor din Milet, I, 98.
Isihasm, mişcare mistică bizantină, II, 185, 244.
ISTANBUL. V. CONSTANTINOPOL.
ITALIA. Arhitectură religioasă, I, 278. Influenţe bizantine, I, 278, 279—283, II, 173. Renaşterea italiană şi pictura de tradiţie bizantină, I, 278, II, 173, 185.
Iuliana Anicia, principesă bizantină, I, 93, 137, 171; il. *35*.
IURIEV-POLSKI, Rusia. Biserica Sfîntul Gheorghe, II, 137.
Iustin I, împărat bizantin, I, 93, 183. — *Iustin II*, I, 138, 205, 218—220, 222, 226, 258; il. *70*. Diptic consular al lui, I, 203.
Iustinian I, împărat bizantin, I, 22, 29, 49, 52, 53, 63, 70, 78, 79, 81, 88, 89, 93—95, 98, 105, 113, 121, 127—131, 133, 134, 137—139, 141, 149, 162, 183, 185, 195, 197, 203, 205, 206, 212, 213, 223, 239, 252, 254, II, 8, 27, 30, 34, 53, 54,; desen p. 89; il. *25*, *108*.
Iustinian II
Rhinotmetul, I, 107, 145, 185, 224, 225, 273.
IVANOVO, Bulgaria. Capele rupestre, II, 247.
IVIRON, Muntele Athos, manuscris bizantin, II, 261.
IZMIT. V. NICOMEDIA.
IZNIK. V. NICEEA.

K

KAIRUAN, Tunisia. Moscheea Mare, II, 99, 166.
KAKOPETRIA, Cipru. Biserica Sfîntul Nicolae al Acoperişului.
KAKULI, Georgia, tripticul de la, II, 157.
KALAMBAKA, Tesalia, Grecia. Mitropolia zugrăvită de Teofan, II, 287.
KALAT-SEMAN, Siria. Biserica Sfîntul Simeon Stîlpnicul, I, 81, il. *9*.

KALB LOZE, Siria. Bazilică, I, 66, 67, 73

KALENIĆ, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196, 246.
KARANLEK KILISSE, Cappadocia. Biserica, II, 70.
KARGEH, Egipt. Necropola El Bagawat, I, 156.
KARIES, Muntele Athos. Mînăstirea Protaton, II, 229.
Kariye Djami. V. CONSTANTINOPOL, *Biserici.*
KARMUZ, Egipt. Catacombe, I, 39.
KARTAMIN, Mesopotamia. Biserica mînăstirii, I, 72; plan *7.*
KASR-EL-NUEJIS, Palestina. Mausoleu, I, 86.
KASR IBLISU, Siria. Biserica de vest, plan *4.*
KASR IBN WARDAN, Siria. Biserica, I, 99.
KASTORIA, Macedonia, Grecia, II, 33. *Biserici:* Panaghia-Kubelidiki, II, 35; Panaghia-Mavriotissa, II, 80, 82; Sfîntul Ştefan, II, 32; Sfinţii Anarghiri, II, 32, 79, 80, 82; il. *117;* Taxiarchis Mitropoleos, II, 32.
KAUSSIE. V. ANTIOHIA.
KAYSERI, II, 36, V. şi GÖREME
KEFR ZEH, Mesopotamia. Biserica de la Mar Azizael, I, 72; plan *6.*
KELEDJLAR KILISSE, Cappadocia. Biserica, II, 68—70; plan *30.*
KERCI, Crimeea, U.R.S.S. Centre comerciale bizantine, I, 55. — Taler bizantin, I, 215; il. *69.*
KHARG, insula. Catacombe, I, 38.
KIEV, Ucraina, U.R.S.S. Aporturile Bizanţului, II, 83. Catedrala Sfînta Sofia, II, 26—28, 83—85; plan *27;* il. *98, 118, 119. Biserici:* a Dijmei, II, 26, 83; Uspenia de la Lavra Pecerskaia, II, 85, 86; Sfîntul Mihail, II, 81, 86; il. *120;* alte biserici, II, 28. *Academia:* icoane bizantine, I, 165. — Sarcofagul ţarului Iaroslav, II, 134.
KITI, Cipru. Biserica Panaghia-Angheloktistos, I, 141, 151; il. *24.*
KNECHTSTEDTEN, Renania, Germania. Biserica, II, 175.
Kokkinobaphos, Omiliile lui Iacov din, II, 126, 127.
KÖLN, Renania, Germania. *Catedrala, tezaur:* mătase bizantină, I, 277, II, 162; *Mînăstirea Sfîntul Pantaleon:* «Tratatul» lui Teofil, II, 158. — *Biserici:* Sfînta Ursula, mătase bizantină, I, 277. — Sfîntul Gereon, II, 175; picturi de inspiraţie bizantină, I, 277. — Scriptorium, II, 170.
KORAMA. V. GÖREME.
KORYCOS, Cilicia, Asia Mică, Bazilica, I, 68.
KOSIAKGRAD, Bulgaria. Cap bizantin, I, 184.
KRITSÀ, Creta. *Biserici:* Panaghia, II, 240; Sfîntul Gheorghe Kavusiotis, II, 240.
KRUŠEVAC, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196.
KÜÇÜK-KALE, Turcia. Palatul Bryas, I, 256.
KUH-I-KHWAJA, Mesopotamia. Palat, I, 72.
KURBINOVO, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfîntul Gheorghe, II, 79, 82.
KURŠUMLIJA, Serbia, Iugoslavia. Biserica Sfîntul Nicolae, II, 34.

KUSAIR AMRA, Iordania. Fresce, I, 249.
KÜTAHYA, Turcia. *Muzeu:* stela funerară a lui Euthychios, I, 45; il. *3.*
KYRENIA, Cipru. Talere bizantine, I, 217.

L

LAMBACH, Austria. Biserica abaţială, II, 171.
Lambardos, Emanuel, pictor postbizantin, II, 287.
LAMPSAC, Mysia, Asia Mică. Taler bizantin, I, 217; il. *68.*
Lascaris, Ioan IV, împărat la Niceea, II, 179. — *Teodor I*, II, 179, 189. — *Teodor II*, II, 184.
Laurenţiu, sfînt, I, 124, 150, 151; il. *17.*
LAVRA, Muntele Athos. Catolicon, II, 229; plan *28.* — Trapeza decorată de Teofan, II, 230. — Biblia lui Nichifor Focas, II, 147.
Lazăr, călugăr şi pictor bizantin, II, 50.
LEMBAT, Armenia. Biserica, I, 178.
LENINGRAD, U.R.S.S. *Biblioteca publică:* evangheliar bizantin, I, 267; il. *84.* — *Muzeul rus:* cap de înger «cu părul de aur», II, 118; il. *133.* — *Muzeul Ermitaj:* icoană cu Pogorîrea la Iad; il. *202.* Icoana sfîntului Teodor Stratilat, II, 258. Taler de argint de la Kerci, I, 215, il. *69.*
Leon I, împărat bizantin, I, 123, 135, 136, 137, 181, 183, 185, II, 40. — *Leon III Isaurianul*, I, 241—245, 250, 255, 262, 266, 273, 274. — *Leon IV*, I, 244, 273, 274. — *Leon V Armeanul*, I, 245, 246, 254, 255, 268. *Leon VI cel Înţelept*, sau *Filozoful*, I, 203, II, 19, 51—53, 57, 114, II, 139, 159, 162; il. *107.* Fildeşul încoronării, cu sceptru, II, 139, il. *158.*
LESNOVO, Macedonia, Iugoslavia. Biserica mînăstirii, II, 245.
LEUKAS, sau LEFKAS, insulă, Grecia. Biserica Hodighitria, II, 254.
LIÈGE, Belgia. *Tezaurul catedralei:* Fecioară de fildeş, II, 142.
LIMBURG AN DER LAHN, Hessen, Germania. *Catedrala:* staurotecă, II, 150; il. *166.*
LIMNES, Creta. Biserica Sfîntul Ioan, II, 240.
LIMOGES, Haute-Vienne, Franţa. Lecţionarul abaţiei St. Martial, II, 171.
LIVERPOOL, Lancashire, Anglia. *Muzeul arheologic:* sf. Ioan Botezătorul, fildeş bizantin, II, 142.
LJUBOSTINJA, Serbia. Biserica, II, 196, 246.
LJUTIBROD, Bulgaria. Biserica, II, 247.
LONDRA. *British Museum:* Ms. Genezei Cotton, I, 174, II, 215. Codex Burney, il. *143.* — *Victoria and Albert Museum:* cruce-relicvariu de la Beresford Hope, II, 148. Icoană cu Bunavestire, II, 258. Caseta de la Veroli, II, 141 ; il. *159.* Placă bizantină de aramă aurită, II, 142, 145. Triptic de bronz bizantin, II, 145.
LUBLIN, Polonia. Catedrala Sfînta Treime, II, 285.
Luca, sfînt, II, 294.

LYCAONIA, provincie din Asia Mică. Bazilici boltite, II, 32.
LYCIA, provincie din Asia Mică. Arhitectură religioasă, II, 33.
LYON, Rhone, Franța. *Muzeul istoric al țesăturilor:* mătase bizantină, I, 276, II, 277; il. *88.*
LYTHRANKOMI, Cipru. Biserica Panaghia Kanakaria, I, 141.

M

MAASTRICHT, Olanda. *Tezaurul catedralei*, mătase bizantină, II, 162.
MACEDONIA. Influența școlii de arhitectură de la Constantinopol, II, 22—24. — Școala macedoneană de pictură, II, 72, 73, 226. — Consecințele ruperii relațiilor cu Constantinopolul, II, 245.
Macedoneni, Imperiul sub. Clasicismul, II, 6, — Viața intelectuală, II, 10. — Arhitectura religioasă, II, 16. — Artele somptuare, I, 272. — Ceramica, II, 166.
MADRID, Spania. *Academia:* Missorium al lui Teodosie I, I, 215. — *Biblioteca națională:* manuscrisul lui Ioan Skylitzes, II, 264.
MAINZ, Renania-Palatinat, Germania. Scriptorium, II, 170.
Manasses, cronica lui, II, 265; il. *213.*
MANASIJA. V. RESAVA.
MANASTIRINE, Dalmația, Iugoslavia. Bazilica martială, I, 59.
Manuscrise. Vezi Miniaturi.
MARCELLINA, Italia. Biserica Santa Maria in Monte Domenico, II, 173.
Marko, prinț sîrb, II, 245.
MARMAȘEN, Armenia. Biserica, II, 37.
MAS D'AIRE. V. AIRE—SUR—L'ADOUR.
Matei, sfînt, I, 268; il. *85, 143.*
Maurus, sfînt, I, 134, 152.
Maximian, arhiepiscop al Ravennei, I, 35, 70, 121, 127—130, 133, 134.
MEDINA, Arabia. Mozaicurile moscheii, I, 145.
Meletie, episcop al Antiohiei, I, 86.
MERIAMLIK, Cilicia, Asia Mică. Bazilica cu cupolă, I, 68, 91; plan *19.*
Mesarites, Nicolae, scriitor bizantin, I, 88, II, 45, 66.
MESEMBRIA, (Nesebăr), Bulgaria. Biserica Sfîntul Ștefan, sau Mitropolia Nouă, II, 32.
MESOPOTAMIA. Arhitectură religioasă, I, 31, 71—73; planuri *6, 7.* — Ceramică, II, 166. — Țesături, II, 161.
METEORA, Tesalia, Grecia. Mînăstiri la, II, 197. — Biserica Sfîntul Nicolae, II, 238.
Metokites, Teodor, umanist bizantin, I, 268, II, 9, 184, 188, 195, 203, 222, 223, 233, 267, 272, 274, 277.

METTLACH, Germania. Biserica, I, 280.
METZ, Moselle, Franța. *Tezaurul catedralei:* mantia numită a lui Carol cel Mare, II, 165.
Mihail I Rangabe, împărat bizantin, I, 245, 251, 276, II, 264. — *Mihail II din Amorium*, zis *Bilbitul*, I, 245, 274. — *Mihail III*, I, 271, II, 8, 9, 43, 50, 72. — *Mihail IV din Paflagonia*, II, 11. — *Mihail V Kalaphates*, II, 64. — *Mihail VII Ducas Parapinakes*, II, 36, 154, 155, 157.
Mihail, pictor bizantin, II, 124, 232, 234.
Mihail, alt pictor, II, 230.
Mihail din Blacherne, miniaturist al Menologului lui Vasile II, II, 124.
MILANO, Lombardia, Italia. Bazilica Fecioarelor (San Simpliciano), I, 70.
Biblioteca Ambrosiană: Ms. Iliadei, I, 171, 173. — *Biserici:* SS. Apostoli, I, 87; San Lorenzo, I, 83; San Satiro, I, 84. — *Muzeul Castello Sforzesco:* fragmente din Judecata de Apoi de la Torcello, II, 92. Dipticuri consulare, I, 202, 205. Cap imperial, I, 183.
MILEŠEVO, Serbia, Iugoslavia. Biserica mînăstirii, II, 208—210.
MILET, Ionia, Asia Mică. Biserica, I, 68.
Miliutin, Ştefan, cneaz sîrb, II, 189, 190, 197, 229, 232.
MILO, insula. Catacombe, I, 38.
Mina, miniaturist al Menologului lui Vasile II, II, 124
Miniaturi, I, 155, 170—178, 236, II, 119—128, 175, 176, 261—266; il. *33—39*, *137—143*, *206—214;* desen I, 175.
MISMIYEH, Siria. Tychaionul, I, 65, 90.
MISTRA, Moreea, I, 21, II, 182, 184, 191. *Biserici:* Catedrala mitropoliei (Sfîntul Dumitru), II, 199—202, 234. Pantanassa, II, 201; il. *181*. Peribleptos, II, 235—239; il. *199;* Sfinţii Teodori, II, 200; il. *179*. Fecioara Hodighitria, II, 200, 235, 239; plan *35;* il. *180*. — *Muzeul Mitropoliei:* basorelief cu Hristos tronînd, II, 269; il. *216*. — Palat domnesc, II, 204; plan *36;* desen II, 204; il. *182*.
MÎNĂSTIREA ALBĂ. V. SOHAG.
MÎNĂSTIREA ROŞIE. V. SOHAG.
MOLDOVA, România. Biserici, II, 197. — Pictură postbizantină, II, 288.
MONREALE, Sicilia. Catedrala, II, 66, 79, 81, 106—111, 118, 145; il. *129*.
MONTECASSINO, Latium, Italia. Abaţia benedictină, I, 279, II, 94, 174. — Bazilica, II, 94, 95, 144.
MONTEFIASCONE, Latium, Italia. Catedrala, I, 81.
MONTE SANT'ANGELO. V. GARGANO.
MONTOIRE, Loir-et-Cher, Franţa. Pictura mînăstirii Saint-Gilles, II, 174.
MONZA, Lombardia, Italia. Biserica colegială San Giovanni, fiole, I, 221.
MORAVA, valea. Biserici, II, 246. — Şcoala de pictură, II, 246.

Morosini, Toma, patriarh latin al Constantinopolului, II, 178.
MOSCOVA, U.R.S.S. *Catedrale:* Blagoveşcenie, II, 242, 243; Uspenie, II, 241; Sfîntul Mihail, II, 242. — Biserica Naşterii Maicii Domnului, II, 242. Icoane ruse, II, 259. — *Biblioteca Lenin:* evanghelia Hitrovo, II, 264; il. *210*. — *Galeria Tretiakov:* icoana de la Don, II, 259; il. *240*. Maica Domnului de la Vladimir, II, 117; il. *135*. Troiţa lui Rubliov, II, 260. — *Muzeul istoric:* Ms. grec 407, II, 262; il. *205*. Psaltirea Hludov, I, 268; il. *86*. — *Muzeul naţional de arte frumoase:* icoana celor Doisprezece Apostoli, II, 257. Medalion de email, I, 226. — *Palatul* cnejilor moscoviţi, II, 242; al lui Vladimir Andreievici, II, 242.
MOZAC, Puy-de-Dôme, Franţa. Abaţie, I, 276.
Mozaicuri, I, 145—154, 235, 261—265, II, 42—66, 215—228; il. *15—27*, *70*, *82*, *102—113*, *118*, *119*, *124*, *127—132*, *188—195*.
MREN, Armenia. Sculpturi din biserică, I, 200.
MŞATTA, Siria. Palat, I, 248.
MÜNCHEN, Germania. *Biblioteca naţională:* psaltire sîrbă, II, 265, il. *211*.
MÜNSTERTAL (MUSTAIR), Graubünden, Elveţia. Biserica Sfîntul Ioan, II, 168. — Picturi carolingiene, II, 170.
MUNTELE ATHOS. Mînăstiri şi biserici, I, 66, II, 28, 146; plan *28*. Vezi şi Hilandari, Iviron, Karies, Lavra, Stavronikita, Vatopedi, Xeropotamou.
MUNTELE MĂSLINILOR, Palestina. Bazilică, I, 61.
MURANO, Venezia, Italia. Biserica San Donato, I, 255, II, 93 — Fabricarea de cubuleţe pentru mozaicuri de tradiţie bizantină, II, 214.
MYTILINI, insula. Giuvaeruri bizantine, I, 222. — *Sfîntul Therapon:* icoana sfîntului Ioan Teologul, il. *206*.
MZCHET, Georgia. Sanctuarul Adevăratei Cruci, I, 84.

N

NAISSUS. Vezi NIŠ.
Narses, general al lui Iustinian, I, 149.
NAXOS, Ciclade, Grecia. Paraclisul Sfintei Kyriachi, I, 261; il. *81*.
NEPI, Italia. Biserica de la Castel Sant'Elia, II, 172.
NEREZI, Macedonia, Iugoslavia. Sfîntul Pantelimon, *arhitectură*, II, 23, 26; il. *92*. *Frescе*, II, 66, 77—79, 102, 109, 110; il. *114*. *115*, *116*.
NESEBĂR. V. MESEMBRIA.
Nestor, miniaturist al Menologului lui Vasile II, II, 124.
Nestor, sfînt, II, 117; il. *134*.
NEW YORK, S.U.A. *Cooper Union Museum:* tapiserie bizantină, I, 231; il. *76*. *Metropolitan Museum:* potir din Antiohia, I, 220. Cupă de aur de la Shkodra, I, 273. Panou de parapet bizantin, I, 270; il. *87*. Taler

de argint din Kyrenia, I, 217. Relicvariul Oppenheim, I, 226.
Nicandru din Colophon, poet grec, II, 122; il. *139*.
NICEEA, Bitinia. Conciliul VII ecumenic, I, 244,. Criza iconoclastă, I, 51, 52, 259 — *Biserici:* Adormirea, I, 100, 142, 259, II, 54; il. *109 bis*. Sfînta Sofia, fresce, II, 206. — Frescele din mînăstirea Sosandra, II, 206. — Imperiul de la, II, 183.
Nichifor I Logothetul, împărat bizantin, I, 245, 274. — *Nichifor II Focas*, I, 103, 150. — *Nichifor III Botaniatul*, I, 32, II, 264; ilustr. *143-bis*.
Nichifor, sfînt, patriarh al Constantinopolului, I, 267—269; il. *86*.
Nicolae Misticul, scriitor bizantin, I, 247.
NICOMEDIA, Bitinia. Arhitectură, I, 63. — Monedă bizantină, I, 224.
NICOSIA, Cipru. Talere de argint din Kyrenia, I, 217.
Nifon, patriarh al Constantinopolului, II, 195.
Niká, răscoala, I, 93, 94, 137.
NIŠ, Serbia, Iugoslavia, fresce din morminte, I, 154. — Capul împăratului Constantin, I, 182, il. 40.
NITRAIVANKA, Cehoslovacia. Coroana lui Constantin IX Monomahul, II, 153; il. *169*.
NORTHUMBRIA, vechi regat celtic în Anglia, influenţe bizantine, I, 235.
NOVARA, Piemont, Italia. Catedrala, II, 173.
NOVGOROD, U.R.S.S. Catedrala Spaso-Preobrajenie, II, 241; il. *200*. — *Biserici:* Intrarea în Ierusalim, II, 241. Sfînta Sofia, II, 27, 28; il. *97*. — Alte biserici, II, 28. — Icoane ruse, il. *133*. Icoana Maicii Domnului de la Don, il. 204.
NUMIDIA. Gravuri rupestre şi stele, I, 42.

O

OBERZELL, pe insula Reichenau (lacul Konstanz), R. F. Germania. Biserica Sfîntul Gheorghe, II, 170.
OHRID (OHRIDA), Macedonia, Iugoslavia. *Biserici:* Fecioara-Peribleptos, devenită apoi Sfîntul Clement, II, 230; tezaur, II, 275. Sfîntul Pantelimon, II, 35. Sfînta Sofia, II, 33, 73—76, 81, 84, 195; il. *99*, *178*. — *Muzeul naţional:* icoane cu două feţe, II, 257.
Olimpiodor, eparh, I, 109, 121.
OLIVOLO, insule, Italia. Catedrala, I, 254.
OROPOS, Attica, Grecia. Biserica Sfîntul Gheorghe, II, 208; il. *184*.
Otto, I primul împărat al Sfîntului Imperiu romano-germanic, II, 169.
Otto II, II, 140, 169.
Otto III, II, 163, 169.
OXFORD, Anglia. *Biblioteca Bodleiană*, Typiconul de la Lincoln College, II, 263.

P

PADOVA, Venezia, Italia. Picturile lui Giotto, II, 284.

Palamas, Grigore, teolog și patriarh al Constantinopolului, II, 185.
PALEOLOGI, dinastia lor, II, 15, 179, 196, 202, 204. — Epoca lor, II, 179, 180, 182, 183, 190, 191, 276, 280. — Monedele lor, II, 276. — Stil numit al, II, 280. — *Andronic II*, împărat bizantin, II, 180, 182, 183, 184, 187, 194, 195, 203, 217, 222, 229, 233, 239, 246. — *Andronic III*, II, 180, 189, 203. — *Andronic IV*, II, 180. — *Constantin XI Dragases*, II, 183, 191. — *Constantin-Raul*, principe, II, 263. — *Ana*, principesă, II, 198. — *Dumitru*, II, 186. — *Ioan V*, II, 180, 186, 190, 273. — *Ioan VI*, II, 182, 273. — *Ioan VII*, II, 180. — *Ioan VIII*, II, 186, 254, 272, 276. — *Manuel II*, II, 184, 186, 187, 276. — *Mihail VIII*, II, 179, 180, 182, 183, 194, 216, 217, 231, 256, 263. — *Teodor II*, despot la Mistra, II, 201.
PALERMO, Sicilia. Camera numită a lui Roger (Ruggero) II, II, 165. — Capela palatină, II, 81, 98 — 103, 165; il. *127*, *131*. — La Martorana, II, 103—106; il. *130*. — *Muzeu:* inelul de la Siracusa, I, 223. — Palatul La Zisa, II, 115. — Meșteri țesători bizantini, II, 165.
PALESTINA. Școala de arhitectură religioasă, I, 58, 67—68. — Orfevrărie religioasă, I, 221. — Icoane, I, 166, 266.
PALMYRA, Siria, I, 31, 228.
Panselinos, Manuel, pictor bizantin de frescе, II, 229, 230.
Pantaleone, miniaturist al Menologului lui Vasile II, II, 124.
PAPHOS, Cipru. Picturi din mînăstirea Sfîntul Neofit, II, 81.
PARAY-LE-MONIAL, Saône-et-Loire, Franța. Stăreție, II, 174.
PARENZO. Vezi POREČ.
PARIS. *Collection de Clercq:* medalion bizantin, I, 226. *Biblioteca națională:* Traducere latină după Cronica alexandrină, I, 282. Evangheliar supl. gr. 905, I, 268; il. *85*. Evangheliarul lui Carol cel Mare, I, 281. Evanghelia de la Sinope, I, 176; il. *37*. Evanghelie greacă 54, II, 261. Evanghelie greacă 70, II, 123. Evanghelii grecești 64 și 74, II, 126. Omiliile lui Ioan Hrisostom, II, 126; il. 143 bis. Fildeșul zis de la Saint-Lupicin, I, 209; il. *62—64*. Cartea lui Iov, ms. grec 135, II, 263, 264; il. *212*. Ms. arab 6094, II, 266. Ms. lui Ioan Damaschinul, I, 269. Ms. grec 1208, II, 127. Ms. grec 1242, 263; il. *209*. Ms. grec 2144, II, 262; il. *208*. Ms. Codinus, II, 263; il. *207*. Psaltirea greacă 139, II, 121; il. *137*. Culegerea de omilii ale sfîntului Grigore din Nazianz, II, 114, 119. Sacramentarul «Gellone», I, 280. «Theriaca» lui Nicandru din Colophon, il. *139*.
Cabinetul de medalii: dipticul lui Anastasie, I, 204; il. *57*. Dipticuri consulare, I, 205. Emailuri bizantine, I, 226. Placa de fildeș cu Romanos și Evdochia, II, 140; il. *160*.

Muzeul Cluny: diptic bizantin, I, 272. Fildeşul cu Otto II şi Teofano, II, 140. Casetă de fildeş cu rozete, II, 141. Mătase prov. din mormîntul lui Carol cel Mare, I, 276, 277; il. *73*.
Muzeul Luvru: dipticul lui Areobindus, I, 205. Fronton copt de nişă, I, 199; il. *55*. Icoana sfîntului Gheorghe, II, 258. Icoana Schimbării la Faţă, II, 256. Fildeşul Barberini, I, 205, 215; il. *58*. Fragment din Judecata de Apoi de la Torcello, II, 92. Plăci de argint bizantine prov. din Sainte-Chapelle, II, 147. Placă de relicvariu prov. din Siria, I, 200; il *71*. Sculptură în lemn coptă, I, 200; il. *56*. Capul împărătesei Ariadna, I, 182; il. *42*. Cap prov. de la Tortosa, I, 184; il. *43*. Triptic bizantin prov. din colecţia Harbaville, II, 140. Vasul de la Emesa, I, 219.
PATLEINA, Bulgaria. Portretul sfîntului Teodor, II, 166.
PATMOS, insula. *Mînăstirea Sfîntul Ioan:* paraclisul Fecioarei, II, 207; icoană, II, 258; evanghelie bizantină, II, 261.
PATRAS, Peloponez, Grecia. Ateliere de ţesături bizantine, II, 160.
Pavel Silenţiarul, scriitor bizantin, I, 137, 164, 213, 227.
PAVIA, Lombardia, Italia, I, 278. Capela San Salvatore, I, 279; bisericile San Giovanni Domnarum şi Sant' Eusebio, II, 173.
PEĆ, Serbia, Iugoslavia. Biserica Sfinţii Apostoli, II, 190, 210.
PEDRET, Catalonia. Abaţie, II, 173.
PERACHORIO, Cipru. Biserica Sfinţii Apostoli, II, 81.
PERGAM, Mysia, Asia Mică, bazilica, I, 68; pictură, II, 122
PERGHE, Pamfilia, Asia Mică, bazilica A, I, 68. Bazilica B, I, 68.
PÉRIGORD, regiune din Franţa, biserici cu şiruri de cupole pe pandantivi, II, 171, 172.
PÉRIGUEUX, Dordogne, Franţa. Biserica Saint-Front, I, 89, II, 171.
PERISTERAI, Macedonia, Grecia. Biserica mînăstirii, II, 35.
PERISTREMA, vale în Cappadocia. Picturi rupestre, II, 71.
PERSIA ahemenidă, I, 30; sasanidă, I, 43, 238, 239, 250, 275, 279; abasidă, I, 250. — *Perşi*, I, 104, 218, 228, 229.
PERUŞTIŢA, Bulgaria. Biserica Roşie, I, 83, 155.
PETRA, Arabia. Biserica Sfîntul Ioan Botezătorul, II, 29.
Petru, sfînt, I, 120; il. *86*.
Petru cel Mare, ţarul Rusiei, II, 288.
Petru al II-lea, episcop al Ravennei, I, 120.
Philes, Manuel, scriitor de artă bizantină, II, 218—220, 255.
Phronimachos, Andronic Nicolae, giuvaergiu bizantin,
PIAZZA ARMERINA, Sicilia, II, 122.
PIRDOP, Bulgaria. Bazilică, I, 99.

PISA, Toscana, Italia. Influenţe bizantine asupra frescei, II, 283. — *Museo civico:* icoana sfîntului Mihail, II, 257.
Planudios, Maxim, scriitor bizantin, II, 187.
Plethon, Gemistos, umanist bizantin, II, 184.
PLISKA (ABOBA PLISKA), Bulgaria. Biserici, II, 9, 31.
Plotin, filozof neoplatonician, I, 110, 112.
PLOVDIV, Bulgaria. *Muzeu:* placă de bronz bizantină, II, 146.
POITIERS, Vienne, Franţa. *Abaţia Sfînta Cruce:* relicvariul Crucii, I, 226.
POLONIA, influenţa artei bizantine, II, 170.
POREČ, Istria, Iugoslavia, I, 81. *Bazilica eufrasiană*, mozaic, I, 134; il. *23*.
Porphyrios, monumentul vizitiului, I, 188.
PORTOGRUARO, Friuli, Italia. Baptisteriu, II, 173.
POTAMIES, Creta. Biserica Panaghia-Guverniotissa, II, 240.
PRAGA, Cehoslovacia. — *Biblioteca muzeului:* Ms. Mater Verborum, II, 284. — *Biblioteca Universităţii:* Antifonarul de la Sedlec, II, 284.
PRESLAV, Bulgaria. Ceramică, II, 165. — Biserica Aurită, II, 34.
PRESPA, lac, Macedonia. Biserica Sfîntul Ahile, II, 32.
PRINCETON, S.U.A. *Universitatea:* Ms. bizantin Garrett 2, II, 261.
PRIZREN, Macedonia, Iugoslavia. *Biserici:* Fecioara-Lieviša, II, 231; Mitropolia, II, 197.
PROCONEZ, Marmara. Marmură din, I, 31, 80, 134, 179, 192, 193, 194.
Procopie, istoric bizantin, I, 88, 97, 162.
Procopie, sfînt bizantin, il. *134*.
Progonos Sguros, eteriarh bizantin, II, 230.
PRÜFENING, Bavaria, Germania. Biserica abaţială, II, 175.
Psellos, Mihail, filozof bizantin, II, 11, 12, 61, II, 184.
PTGHAVANK, sau Ptghni, Armenia. Biserică, I, 100, 200.

Q

QUERCY, regiune din Franţa. Biserici cu şiruri de cupole pe pandantivi, II, 171, 172.
QUIMPERLÉ, Finistère, Franţa. Biserica Sfintei Cruci, I, 76.

R

Rabula, evanghelia lui, I, 177, 262, 268; il. *36*.
RADOLIŢA, Macedonia, Iugoslavia. Bazilica, I, 74.
Rangabe. V. *Mihail I*, I, 276.
RAVANICA, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196, 246.
RAVELLO, Campania, Italia. Catedrala, II, 145.
RAVENNA, Emilia, Italia. Şcoala de arhitectură religioasă, I, 70—71. Arte somptuare, I, 202. Baptisteriul arian, I, 119; il. *19*. — Baptisteriul catedralei, I, 118,

119, 145, 166; il. *18*. — *Biserici:* Catedrala lui Ursus, I, 71, 119, 254, II, 90. — Catedrala ariană (sau Santo Spirito), I, 71. — S. Apollinare in Classe, I, 70, 132. S. Apollinare-Nuovo, I, 71, 80, 121, 127; il. *22*. SS. Apostoli, I, 137. San Francesco, sarcofage, I, 196; il. *50*. San Michele in Africisco, I, 130; il. *20*. San Vitale, I, 79—81, 97, 125, 130, 133, 136, 139, 141, 155, 264; il. *8, 26, 51*. «Mausoleul Gallei Placidia», I, 87—88, 116—119, 155, 264; il. *10, 17*. — *Muzeul arhiepiscopal:* Jilţul lui Maximian, I, 211; il. *65—67*. — *Muzeul naţional:* dipticul numit de la Murano, I, 210. Heracles doborînd un cerb, I, 189. Placă de fildeş egipteană, I, 207. Panouri de parapet prov. din San Vitale, I, 195, 280; il. *52*. — Statuia lui Teodosie, I, 185.

REGENSBURG, Bavaria, Germania. Capela Tuturor Sfinţilor, II, 175.

REICHENAU, insulă pe lacul Konstanz, Germania. Scriptorium, II, 170.

REIMS, Marne, Franţa. Evangheliarul lui Ebo (Ebbon), I, 282.

RESAVA, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196, 246.

ROMA, Italia. Şcoala de arhitectură religioasă, I, 30 — *Arte somptuare:* dipticuri consulare, I, 203, 204. Cruce de email bizantină, I, 275. Fildeşuri, I, 202. — Mătase din China, I, 228. — Pictură religioasă bizantină, I, 117, 168. — Şcoala de pictură murală, I, 158, II, 172, 173. — Edificii cu plan central, I, 74. — Sculptură funerară, I, 74. Arcul de triumf al lui Constantin, I, 58. — *Bazilici:* a lui Constantin, I, 182; inferioară San Clemente, II, 168, 172; Catedrala San Pietro (Sfîntul Petru), I, 59, 61, 85, 88, 136, 146, II, 95. — Catacombe, I, 38, 39, 46, 115. — *Biserici:* San Stefano Rotondo, I, 76, 152. San Giovanni in Laterano, I, 61, 70, 81, II, 282. San Giovanni di Porta Latina, I, 71, II, 173. San Lorenzo fuori le mura, I, 71, 150. Sfinţii Nereu şi Achileu, I, 263. San Paolo fuori le mura, I, 59, 146, 263, 281, II, 95, 281. Sant'Agnese fuori le mura, I, 71, 151. Santa Cecilia, I, 265, II, 282. — Santa Costanza, I, 146. Santa Maria Antiqua, I, 159, 167, 261, 267; il. *80*. Santa Maria di Gradellis, II, 168. Santa Maria in Cosmedin, I, 150, 153. — Santa Maria in Domnica, I, 265. — Santa Maria Maggiore, I, 146, 263, II, 282. Santa Maria Novella (numită şi Santa Francesca Romana), I, 167; il. *31*. — Santa Maria in Trastevere, I, 168, II, 172, 282. Santa Prassede, I, 263, 264; il. *82*. Santa Pudenziana, I, 115, 146, 148.
Icoane bizantine, I, 165, 280. Mînăstirea celor Patru Sfinţi Încoronaţi, frescele din capela Sfîntul Silvestru, II, 281. — Mozaicuri din absida bisericii amenajate de papa Felix IV în biblioteca forumului lui Vespasian, I, 148. — Palazzo Venezia, triptic bizantin de fildeş, II, 140 — Cartierul Cosmedin, I, 150.

VATICAN, *Muzeul:* Crucea lui Iustin II, II, 43; il. *70*. Sarcofagul Constantinei, I, 192,. Pixidă de fildeş, I, 211.

Țesătură bizantină, I, 233, 277, 279; il. *74*. Bustul lui Ioan VIII Paleologul, II, 187. — *Biblioteca Vaticanului:* omiliile lui Iacov Kokkinobaphos, il. *142*. Cosmas Indicopleustes, ms. 699, II, 120. Ms. lui Ptolemeu, I, 267; il. *83*. Ms. sirian 559, II, 266; il. *214*. Menologul lui Vasile II, il. *141*. Psaltire greacă 1927, II, 126. Culegere bizantină de Epistole și Fapte 1208, II, 261. Rotulul lui Iosua, II, 121,; il. *138*. Sacramentarii ghelasiene, I, 279.

Roman (Romanos) I Lekapenos, împărat bizantin, II, 19, 150, 162. — *Roman II*, II, 29, 58, 83, 140, 150, il. *160*. — *Roman III Arghiros*, II, 11, 29, 57, 58, 64. — *Roman IV Diogene*, II, 140.

ROSSANO, Calabria, Italia. Catedrala San Marco, II, 25; il. *96*. — *Tezaur:* Evanghelia, I, 175, 176, desenul de la pag. 175; il. *38*.

ROUSILLON, regiune din Franța, influența Bizanțului, II, 172, 173.

Rublioe, Andrei, pictor rus, II, 242, 247, 259, 264.

RUDENICA, Serbia, Iugoslavia. Biserica, II, 196.

RUJKOVAC, Macedonia, Iugoslavia. Bazilica, I, 74.

RUSIA. Pictură religioasă, II, 175, 241—243. Pictură profană, II, 115. — Uși de bronz, II, 146. — Stilul icoanelor, II, 259, 260.

RUTHWELL, Northumbria, Anglia. Cruce de piatră, I, 236.

S

SAINT-CHEF, Isère, c. Bourgoin, Franța. Abație benedictină, II, 174.

SAINT-MAURICE D'AGAUNE, Valais, Elveția, I, 276.

SAINT-SAVIN-SUR-GARTEMPE, Vienne, Franța. Fresce, II, 174.

SAINTONGE, regiune din Franța. Biserici cu șiruri de cupole pe pandantivi, II, 171, 172.

SAKKARA, Egipt. Fresce, I, 169.

SAKLE KILISSE, Cappadocia. Frescele din biserică, II, 71.

SALERNO, Campania, Italia. Influențe bizantine, I, 278. — Catedrala, II, 145.

SALONA (SOLIN), Dalmația, Iugoslavia. Baptisteriu, I, 81.

SALONIC, Macedonia, Grecia. Construcțiile lui Galeriu, I, 63. — Biserică — rotondă, I, 75. — Monede bizantine, I, 224. — Morminte cu fresce, I, 154. — Sarcofage, I, 194. — În timpul Paleologilor, II, 180, 193, 195. Arcul de triumf al lui Galeriu, I, 192. — *Biserici:* Hosios-David, I, 115, 127,; il. *15*. Sfîntul Dumitru, I, 60, 64, 73, 142, 152, 153, 159, 160, 165, 167; il. *26;* fresce din capela Sfîntul Eutimie, II, 227, 229. Sfîntul Gheorghe, I, 113, 118, 121, 145, 165, 166, 191, 259, II, 56. Sfîntul Nicolae Orfanos, II, 227. Sfinții Apostoli, II, 193, 195, 196, 227; il. *193*, *196*. Sfînta Ecaterina, II, 195, 196; il. *176*. Sfînta Sofia, I, 253, 258, 259, II, 16, 55,

57, 72; plan *22;* il. *78.* Fecioara Acheiropoietos, I, 64, 108, II, 207; il. *6.* Panaghia Chalkeon (« Fecioara Căldărarilor »), II, 23, 72, 75,; il. *93.* Icoană de piatră prov. din mînăstirea Hosios-David, II, 130.
SALZBURG, Austria. Mînăstirea Nonnberg, scriptorium, II, 170, 175.
SAMARIA, regiune din Palestina. Mausoleul de la Sevaste, I, 86.
SANDOMIERZ, Polonia. Frescele din catedrală, II, 285.
SANKT-GALLEN, Elveţia. *Mînăstirea:* Manuscrise miniate şi fildeşuri, II, 169.
SANT'ANGELO IN FORMIS, Campania, Italia. Frescele din bazilică, II, 94—96, II, 173.
Sarantenos, Manuil I, patriarh bizantin, II, 189.
SARDES, Lydia, Asia Mică. Mausolee, I, 86.
SARVISTAN, Persia. Palatul lui Bahram V, I, 72.
Sasanizi, I, 72, 247, 248, 250, 275, 276. — V. şi *Perşi.*
SAXONIA. Influenţele miniaturilor constantinopolitane, II, 170, 284.
SCHWARZRHEINDORF, Renania, Germania. Picturi, II, 175.
Sculptură, I, 45, 46, 179 — 201, 270, II, 129 — 134, 267—271; il. *2, 3, 4, 7, 40—56, 87, 100, 144—157, 215—220.*
SEDLEC, Boemia. Antifonar, II, 284.
Seldgiucizi. V. *Turci.*
SELEUCIA ÎN PIERIA, Siria. Biserica martirială, I, 83.
SENS, Yonne, Franţa. *Tezaurul catedralei:* giulgiul sfîntului Victor, il. *89.*
SERBIA, creştinarea slavilor, II, 189. Ruperea relaţiilor cu Constantinopolul, II, 190. *Sîrbi*, II, 189, 190, 243, 244.
SERES, Macedonia, Grecia. Mitropolia, II, 31.
SFÎNTUL LUCA (HOSIOS LUKAS) DIN FOCIDA, Grecia. Catoliconul, II, 29, 30, 57—59; plan *29;* il. *111.*
SFÎNTUL MINA, Egipt. Bazilica, I, 59.
SFÎNTUL SAVA, Palestina. Mînăstirea, I, 269.
SICILIA, I, 38, 54. — Pictura profană, II, 175. — Activitatea mozaicarilor şi a pictorilor bizantini, II, 97—111, 172, 175; il. *128—131.*
SIDAMARA, Asia Mică. Sarcofage, I, 194.
SIDE, Pamphilia, Asia Mică. Mausolee, I, 86.
SIEGBURG, Renania-Vestfalia, Germania. Racla sfîntului Annot, II, 161.
SIENA, Toscana, Italia. Influenţă bizantină asupra picturii, II, 283.
SIGENA, Catalonia, Spania. Fresce din sala capitulului, II, 174.
Simeon din Blacherne, miniaturist al Menologului lui Vasile II, II, 124.
Simeon Stîlpnicul, sfînt, I, 66, 89, 164, 220; il. *71.*
Simon Magul, I, 269; il. *86.*

SINAI, Muntele. Mînăstirea Sfînta Ecaterina, I, 138, 139, 165, 166, 172, 266, II, 142; il. *29*, *30*, *134*, *136*.
SINOPE, Anatolia, evangheliarul numit de la, I, 176, 281; il. *37*.
SION, Valais, Elveţia. *Muzeul Valère:* mătase bizantină, II, 164; il. *171*.
SIRACUSA, Sicilia. Băile lui Daphne, I, 223.
SIRIA. Şcoala de arhitectură religioasă, I, 31, 58, 64—66; plan *4*. — Miniaturi, I, 44. — Icoane, I, 163. — Fildeşuri, I, 203. — Ateliere de sculptură, I, 192. — Ţesături bizantine, I, 228, 229, 231—233, II, 161. — Tezaure de argintărie, I, 220; il. *71*.
SKOPLJE, Macedonia, Iugoslavia. *Biserici:* a mînăstirii Sfîntul Andrei, II, 245, 246; a mînăstirii Marko, II, 245.
SKRIPU, Beoţia, Grecia. Biserica Theotokos (Născătoarea de Dumnezeu), II, 17; plan *24;* il. *91*.
SMIRNA, Asia Mică. Arta sarcofagelor, I, 45. — Bazilica din Agora, I, 61.
SOEST, Renania-Vestfalia, Germania. Catedrala, II, 175.
SOFIA, Bulgaria. Biserica Sfîntul Gheorghe, II, 247.
SOHAG, Egiptul de Mijloc. Mînăstirea Albă, I, 69; plan *5*. Mînăstirea Roşie, I, 69.
SOPOĆANI, Serbia, Iugoslavia. Biserica mînăstirii, II, 210, 211; il. *185*.
SOUVIGNY, Biblia de la, II, 175.
SPALATO. V. SPLIT.
SPARTA, Laconia, Grecia. Ateliere de ţesături bizantine, II, 160. — Sediul arhiepiscopiei, II, 182, 199.
SPLIT, Croaţia, Iugoslavia. Palatul lui Diocleţian, I, 31, 74.
STARAIA LADOGA, Rusia. Biserica Sfîntul Gheorghe, II, 82, 87; il. *122*.
STARO NAGORIČNO, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfîntul Gheorghe, II, 197, 232; il. *175*, *195*.
STAVRONIKITA, Muntele Athos. Catolicon zugrăvit de Teofan, II, 287.
Stephanos, pictor de icoane, II, 118.
Stoclet, colecţia: icoana Coborîrii de pe cruce, I, 236, 257
STUDENICA, Serbia, Iugoslavia. *Biserici:* a Fecioarei, II, 34, 208; il. *101*. Sfinţii Ioachim şi Ana, II, 233; il. *186*. — Sculpturi, II, 271.
Studitul, Teodor, stareţul mînăstirii din Studion, I, 267, 268.
SUMMAGA, Venezia, Italia. Biserica, II, 173.
SVETI ILIJA, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfîntul Ilie, I, 74.
Ştefan, sfînt, primul rege al Ungariei, II, 154; il. *168*.
Ştefan, fiul lui Lazăr, despot sîrb, II, 190.
Ştefan Nemania, jupan al Rasciei (Serbia), II, 33, 80, 189, 208.

TAFHA, Siria. Bazilica, I, 67.
TAVANT, Indre-et-Loire, ar. Chinon, Franţa. Fresce, II, 174.
TBILISSI, Georgia, U.R.S.S. *Muzeu:* triptic prov. de la Khakuli, II, 157.
TEBA, Beoţia, Grecia. Ateliere de ţesături bizantine, II, 160, 165.
TEBA DIN TESALIA, Grecia. Bazilica A, plan *3*.
TEKOR, Armenia. Biserică boltită, I, 74.
TELANISSOS, Siria, I, 66. V. şi KALAT-SEMAN.
Teodora, împărăteasă, soţia lui Iustinian, I, 49, 81, 127—130, 139, 162, 183, 197, 212, 227, 268; il. *25*. — *Teodora*, soţia lui Teofil, I, 246. — *Teodora*, soţia lui Mihail III, II, 50. — *Teodora*, împărăteasă în 1042, II, 153; il. *169*. — *Teodora*, soţia lui Mihail VIII, II, 194. — *Teodora Raulina*, principesă bizantină, II, 194.
Teodora, soţia despotului din Epir, Mihail Ducas, II, 269.
Teodor, sfînt militar bizantin (sînt doi sfinţi omonimi: Teodor Tiron şi Teodor Stratilat), I, 149, 236, II, 56, 151, 157, 160, 198,; il. *29*, *72*.
Teodosie I cel Mare, împărat roman, I, 21, 25, 49, 75, 91, 101, 114, 181, 182, 185, 187, 215, 216,; il. *45*. — *Teodosie II*, I, 49, 70, 75, 87, 89, 101, 107, 146, 170, 176, 183,197. — *Teodosie III*, I, 225, 241.
Teofan, călugăr de la mînăstirea Sinai, II, 224.
Teofan din Bizanţ, istoric grec, I, 138.
Teofan Cretanul, pictor postbizantin, II, 230, 238, 287.
Teofan Grecul, pictor bizantin, II, 241—243, 248, 259, 260, 264.
Teofil, împărat bizantin, I, 246, 255—257, 266, 271, II, 10, 50.
Teofil, arhiepiscop al Alexandriei, I, 259 .
Teofilact, împărat bizantin, I, 247, 276.
Teofilact Simokatta, istoric bizantin, I, 52, II, 7.
Teophano, principesă bizantină, soţia lui Otto II, II, 140, 169.
TESALIA, în Imperiul bizantin, II, 179.
THALIS, Armenia. Catedrala, I, 100.
THESSALONIKI. V. SALONIC.
THIRA (SANTORIN), insulă, Grecia. Biserica numită Piskopi, II, 82.
Timotei, primul episcop al Efesului, II, 105.
TIVOLI, Latium, Italia. Biserica San Silvestro, II, 173.
TÎRNOVO, Bulgaria, II, 211. *Biserici:* Patruzeci de mucenici, II, 211, Sfinţii Petru şi Pavel, II, 247—248.
TOKALE KILISSE, Cappadocia. Biserica veche, il. *114 bis*.
TORCELLO, Venezia, Italia. Catedrala, I, 136, II, 91, 134; il. *124*, *157*. — Santa Fosca, I, 255. — *Muzeu:* fragmente din Judecata de Apoi prov. din catedrală, II, 92.
TORINO, Piemont, Italia. *Biblioteca naţională:* manuscrisul lui Teodoret, II, 123; il. *140*.

TOURS, Indre-et-Loire, Franţa. Biserica Sfîntul Martin, I, 235.
TRANI, Apulia, Italia. Catedrala, II, 145.
TRAPEZUNT, Asia Mică. Imperiul din, I, 22, II, 213. — Monede, II, 276. *Biserici:* Catedrala, II, 199. Nakip Djami, II, 32. Sfînta Ana, II, 32. Sfînta Sofia, II, 213. — Palat imperial, II, 204, 254.
Trapezunt, Gheorghe din, umanist bizantin, II, 188.
TRIER, Renania-Palatinat, Germania. Reşedinţa împăraţilor romani, I, 48. Bazilica lui Constantin, I, 70. — Fildeşuri, I, 203.
TRIESTE, Venezia, Italia. Catedrala, II, 93, 117.
TROESMIS, jud. Tulcea, România. Biserică cu boltă în leagăn, I, 74.
TROYES, Aube, Franţa. Casetă bizantină din tezaurul catedralei, II, 143.
TUR ABDÎN, Mesopotamia, I, 71, 72
Turci seldgiucizi, II, 12, 13, 36, 37, 70, 71, 81, 276.
Turci otomani, II, 33, 246, 289.
TURINGIA. Influenţa miniaturilor constantinopolitane, II, 284.
TURMANIN, Siria. Bazilica mînăstirii din, I, 66.
Tzanes, Emanuel, pictor postbizantin, II, 287.
Tzanfurnari, Emanuel, pictor postbizantin, II, 287.
Tzimiskes, V. *Ioan*, II, 164, 169.
Tzycandilis, Manuel, scrib grec, II, 264; il. *212*.
ŢARA ROMÂNEASCĂ. Biserici cu planul în cruce greacă, II, 197.
ŢARIŢÎNGRAD, Macedonia, Iugoslavia. Bazilică boltită, I, 74; baptisteriu, I, 83.
Ţesături bizantine, I, 226—233, II, 160—165; il. *72—76*, *88*, *89*, *171*, *172*, *173*, *217*.

U

UMM-EJ-JIMAL, Siria. Biserica zisă a lui Iulianos, I, 67.
UR, Caldeea. Morminte regale, I, 92.
URBINISI, Georgia. Biserică boltită, I, 74.
Ursus, episcop al Ravennei, I, 70, 133, 136, 253, II, 90.
UTRECHT, Olanda. *Muzeul arhiepiscopal:* Fecioara cu Pruncul, fildeş, II, 142; il. *162*. Psaltire, I, 282.

V

VAGARŞAPAT, Armenia. *Biserici:* Sfînta Ripsime, I, 84; plan *14;* il. *11*. Şoghakat, I, 100.
Valens, împărat roman, I, 105, 192.
VALSAMONERO, Creta. Frescele bisericii, II, 241.
VARAG, Armenia. Evanghelia dăruită mînăstirii de regina Mlke, II, 128.
Varlaam, călugăr calabrez şi filozof, II, 185.
VAROŠ, Macedonia, Iugoslavia. Biserica Sfîntul Nicolae, II, 231.
Vasile I, împărat bizantin, II, 8, 9, 17, 19, 24, 38, 44, 45—51, 113, 114, 119, 129.

Vasile II, împărat bizantin, II, 8, 9, 11, 29, 32, 33, 53, 54, 58, 73, 76, 159, 163, 164. *Menologul* lui Vasile II, II, 123, 124; il. *141*.
Vasile din Cesareea, sfînt, mare dascăl și ierarh al Bisericii răsăritene, I, 109, 164, II, 120.
Vasile Proedrul, II, 150.
VATOPEDI, Muntele Athos. *Catolicon*, II, 229; frescele din trapeză, II, 80; Ms. bizantin al Octateuculului, II, 261; *tezaur*, cupa numită a lui Manuel Cantacuzino, II, 275; il. *219*.
VELJUSA, Macedonia, Iugoslavia. Biserică cu plan tetraconc, II, 35.
VENEȚIA, Italia. Centru de artă bizantină, I, 251, 253—255, II, 172. Influență greacă în pictura icoanelor, II, 214. Capela veche Sfîntul Teodor, I, 254. — Vechea biserică San Marco, I, 89, 255, II, 173; plan *23*. BAZILICA SAN MARCO, I, 185, 255, II, 35, 171. *Arhitectura*, II, 195. *Baptisteriul*, II, 251. *Capela Nicopeia*, II, 132. *Capela San Clemente*, II, 215; il. *188*. *Capela Sfîntul Isidor*, II, 251. *Capela Zeno*, Fecioara-Aniketos, II, 269; il. *215*. *Ciborium*, II, 270. *Mozaicuri*, I, 111, II, 79, 90, 111, 172,; il. *132*. *Pronaos*, II, 214. « *Pala d'Oro* », II, 155, 156. *Uși*, II, 144. *Sculpturi*, II, 133; il. *150*. Grupul tetrarhilor, I, 184. Capul numit « Carmagnola », I, 185. Sfîntul Dumitru, II, 132; il. *149*. Madona numită « dello Schioppo », II, 270—271, *Tezaur*, II, 149, 154; giuvaeruri bizantine, II, 146; bol de sticlă, II, 157; potire, II, 159; il. *170;* chivot, II, 147; il. *167;* coroana numită a lui Leon VI cel Înțelept, II, 149; icoane de aur și de argint, II, 134; patenă de alabastru, II, 159.
Biserici: San Zan Degola. (Sfîntul Ioan Decapitatul), II, 250. — Vechea biserică Sfîntul Zaharia, I, 254. — Reliefuri din Campiello Angaran, II, 130.
Biblioteca San Marco: Psaltirea lui Vasile II, II, 124. Ferecături bizantine, II, 148, 149, 151, 152; il. *165*.
VEROLI, caseta de la II, 141; il. *159*.
VICENZA, Venezia, Italia. *Muzeu:* « Adormirea » de Paolo Veneziano, II, 284.
Victor, giulgiul sfîntului, I, 276; il. *89*.
VIENA, Austria. *Biblioteca națională:* Tratatul lui Dioscoride, I, 171. Geneza, I, 172—174, 281; il. *33*, *34*. Evanghelia Încoronării, I, 281.
VIENNE, Isère, Franța. Biserica Sfîntul Petru, I, 235.
Villehardouin, Guillaume de, II, 182.
Visarion (Besarion), cardinal, umanist bizantin, II, 188.
VLADIMIR, Rusia. Catedrala Sfîntul Dumitru, fresce, II, 66, 87, 88; il. *121*. Biserica Fecioarei-Ocrotitoare (Pokrov), II, 136—137. — Icoana Maicii Domnului, II, 117; il. *135*.
VOLOTOVO, Rusia. Biserica Uspenia, II, 242.
VRONDISI, Creta, mînăstirea, II, 240.
Vukašin, țar sîrb, II, 245.

VURVARA, Cynuria, Pelopones. Frescele din paraclisul sihăstriei, II, 82.

W

WASHINGTON, S.U.A. *Dumbarton Oaks:* Pixidă de fildeş, il. *218*. Tapiserie coptă, I, 230; il. *75*. — *National Gallery:* icoana Maicii Domnului din Calahorra, il. *203*.
WOLFENBÜTTEL, Saxa, Germania. Culegere de desene din Vechiul Testament, II, 284.
WÜRZBURG, Bavaria, Germania. Biserica, I, 280.

X

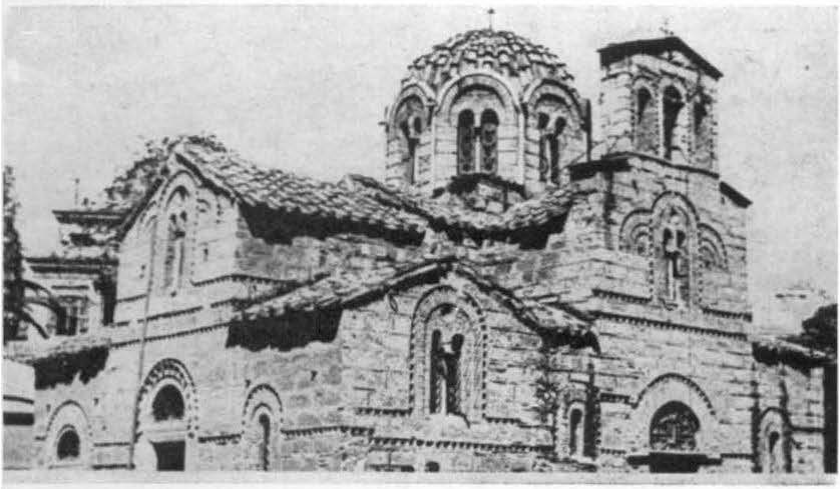
XANTHOS, Lycia, Asia Mică, I, 45, 68.
XEROPOTAMOU, Muntele Athos. Cupa numită a Pulcheriei, II, 274.

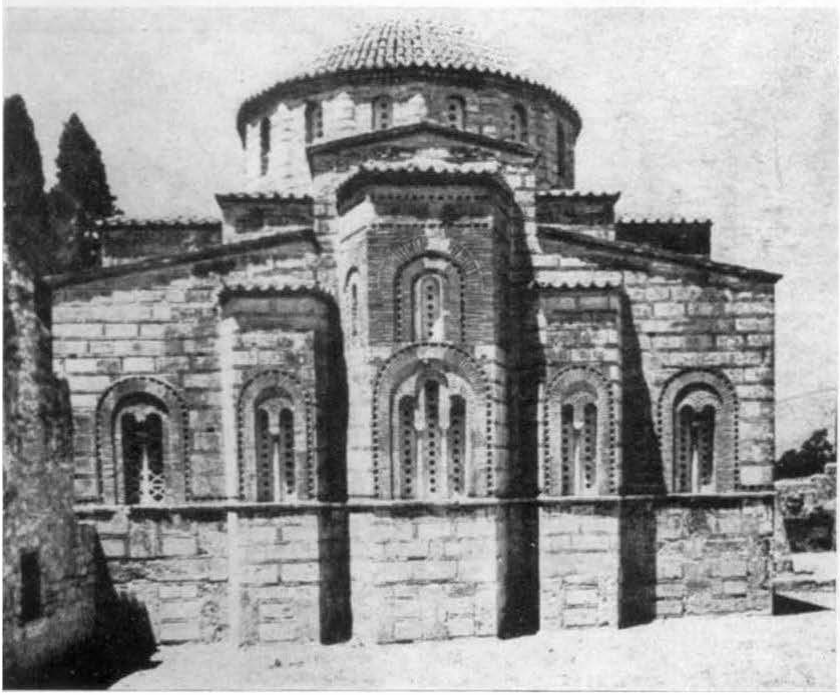
Z

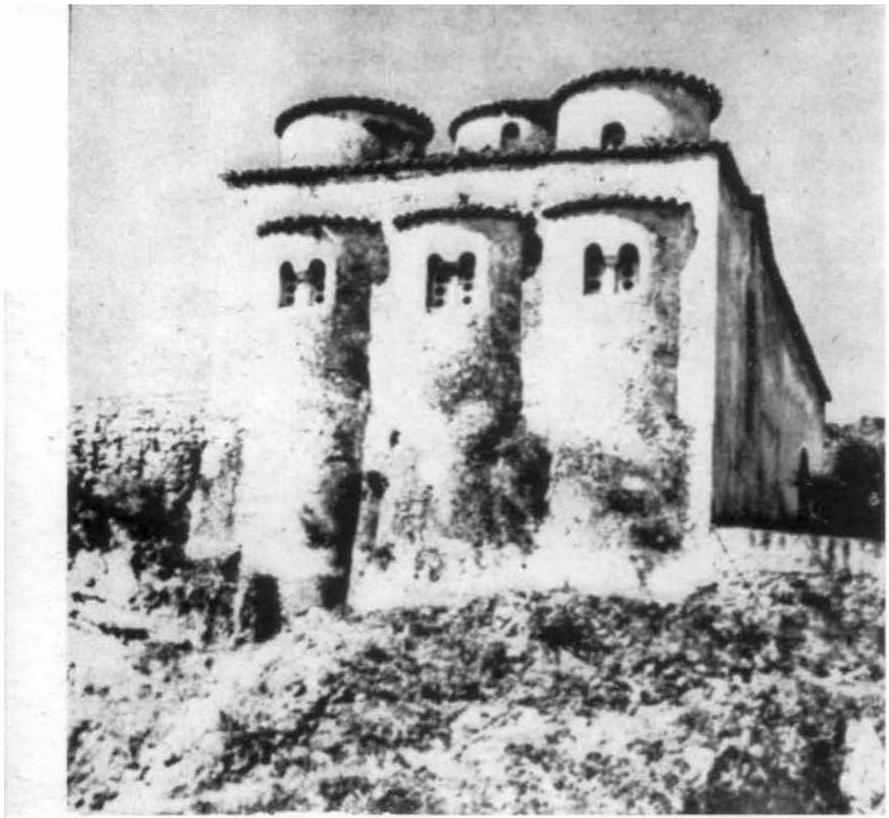
ZANJEVAC, Serbia, Iugoslavia. Biserică cu plan tetraconc, II, 35.
ZARAFONA, Laconia, Grecia. Biserica Adormirea Maicii Domnului, II, 32.
ZEMEN, Bulgaria. Frescele din mînăstire, II, 247.
Zenobius, arhitect bizantin, I, 61.
Zenon, împărat bizantin, I, 27, 66, 89, 91, 135, 137, 183, 206.
ŽIČA, Serbia, Iugoslavia. *Biserica Înălțării:* picturi, II, 208, sculpturi, II, 271.
Zoe, împărătească, II, 11, 63—65, 87, 153; il. *113*, *169*.
Zonaras, istoric bizantin, II, 164.
ZVARTNOTZ, Armenia. Rotonda Sfîntul Grigore Luminătorul, I, 85, II, 37; plan *15*.

90. Constantinopol, Kilisse Djami (Sfîntul Teodor?).(Sfîrșitul secolului al XI-lea.)
91. Skripu. Biserica Theotokos (873—874).

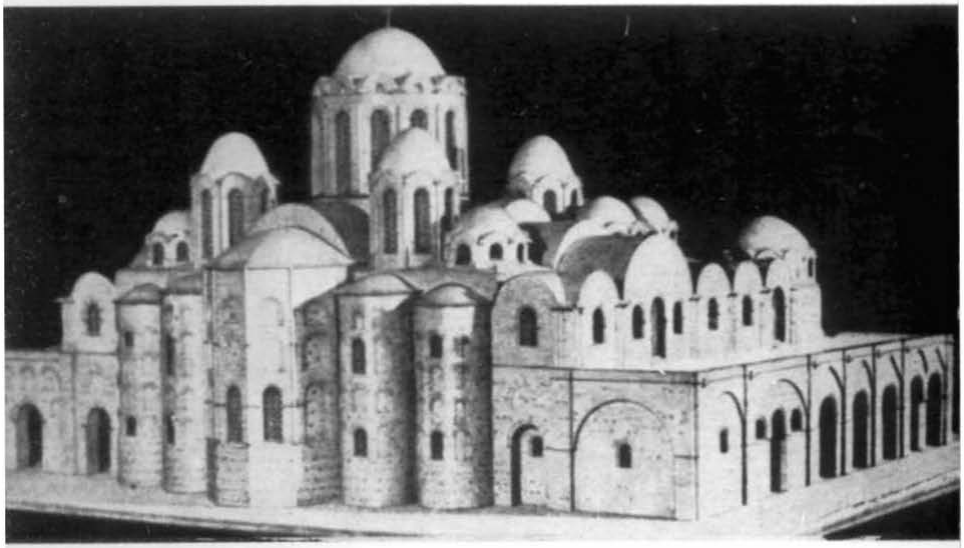
92. Nerezi. Sfîntul Pantelimon. (1164.)
93. Salonic. Biserica „Fecioarei Căldărarilor". (1028.)
94. Atena. Biserica Sfinţilor Teodori. (Pe la 1070.)
95. Biserica mînăstirii Daphni. (Sfîrşitul secolului al XI-lea.)

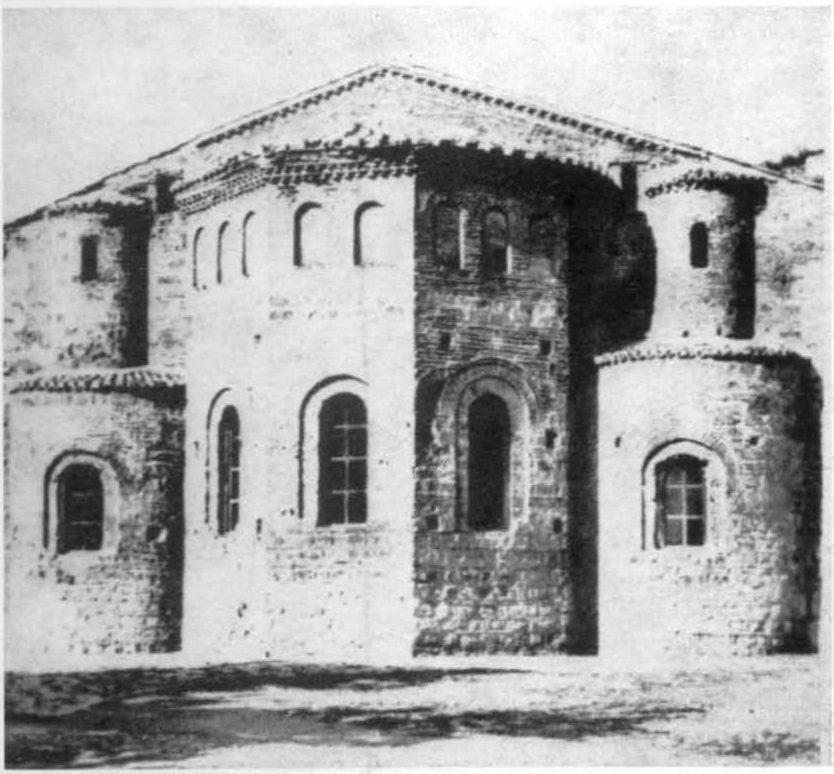




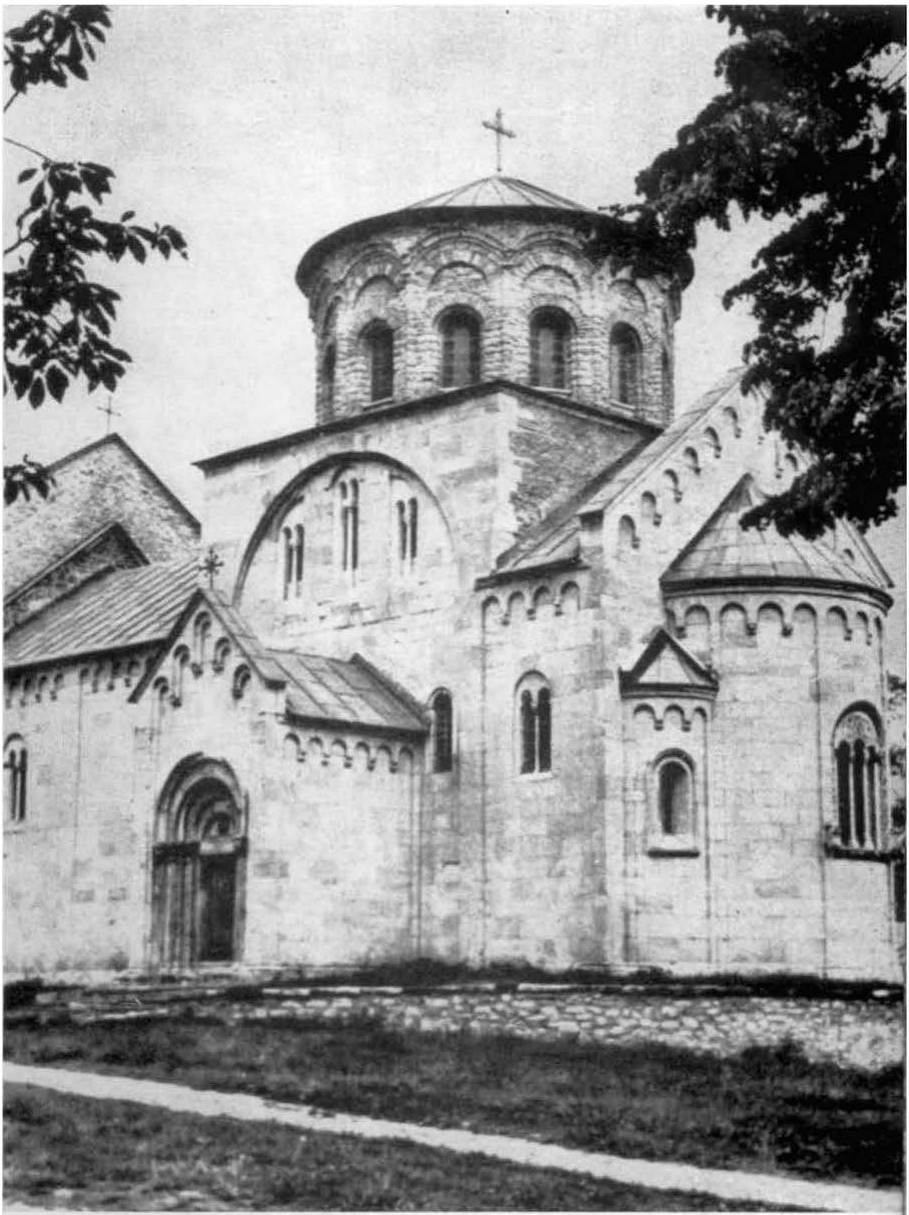


96. Rossano, Calabria. San Marco. (Secolele X—XI?)
97. Novgorod. Sfînta Sofia. (1045—1050)
98. Kiev. Sfînta Sofia. (1037—1046. Machetă-reconstituire)
99. Ohrid, Macedonia. Sfînta Sofia. (Secolele IX—XI?)





100. Ahtamar, Armenia. Biserica Sfintei Cruci. Fațada sud. (915—921.)

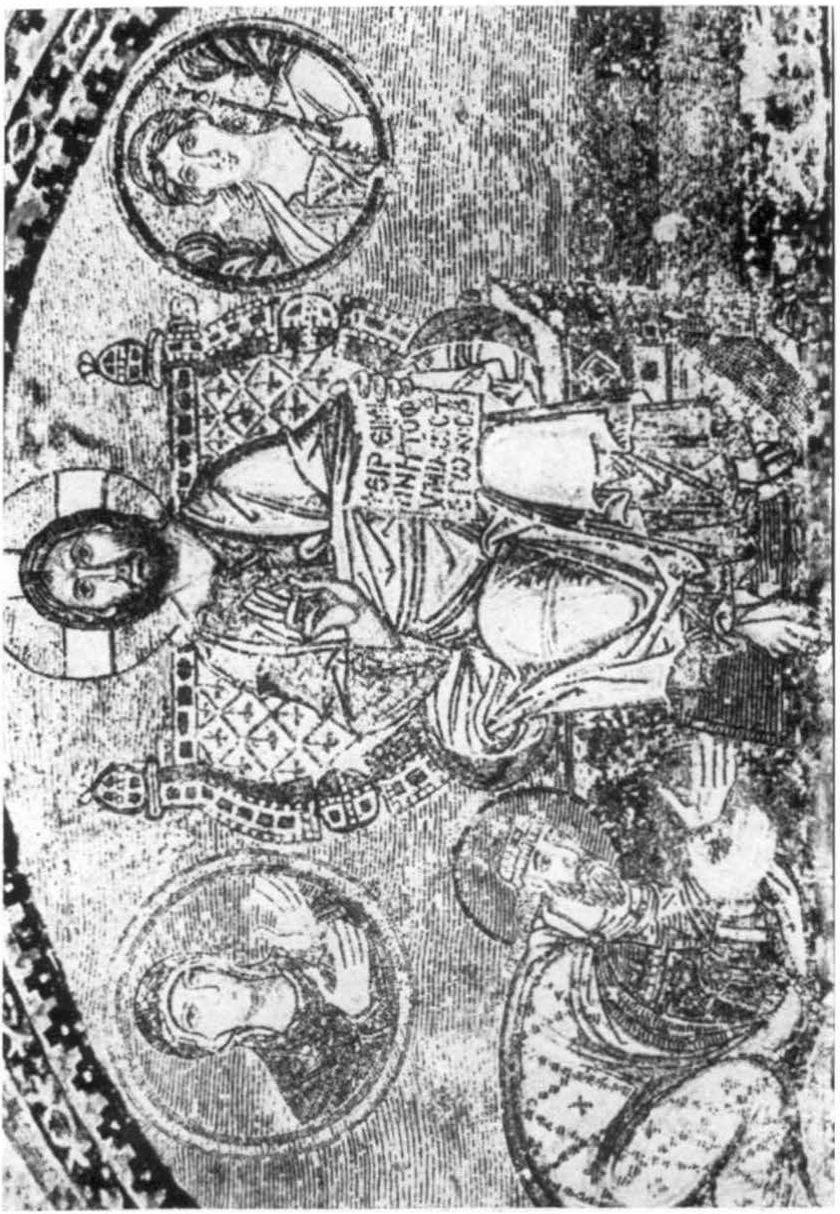


101. Studenica, Serbia. Biserica mînăstirii Fecioarei (vedere parţială). (1190—1195.)

102 — 106. Constantinopol, Sfînta Sofia: — 102. Fecioara din mozaicul lui Ioan al II-lea Comnenul. Tribuna de sud. (1118.) — 103. Fecioara din absidă. Mozaic. (Între anii 842 și 867.) — 104. Sfîntul Ignatie cel Tînăr. Mozaic. (Sfîrșitul secolului al IX-lea-începutul secolului al X-lea.) — 105. Arhanghelul Gavril. Mozaic pe arcul absidei. (Între 842 și 867.) — 106. Împăratul Alexandru. (Sfîrșitul secolului al IX-lea-începutul secolului al X-lea.)

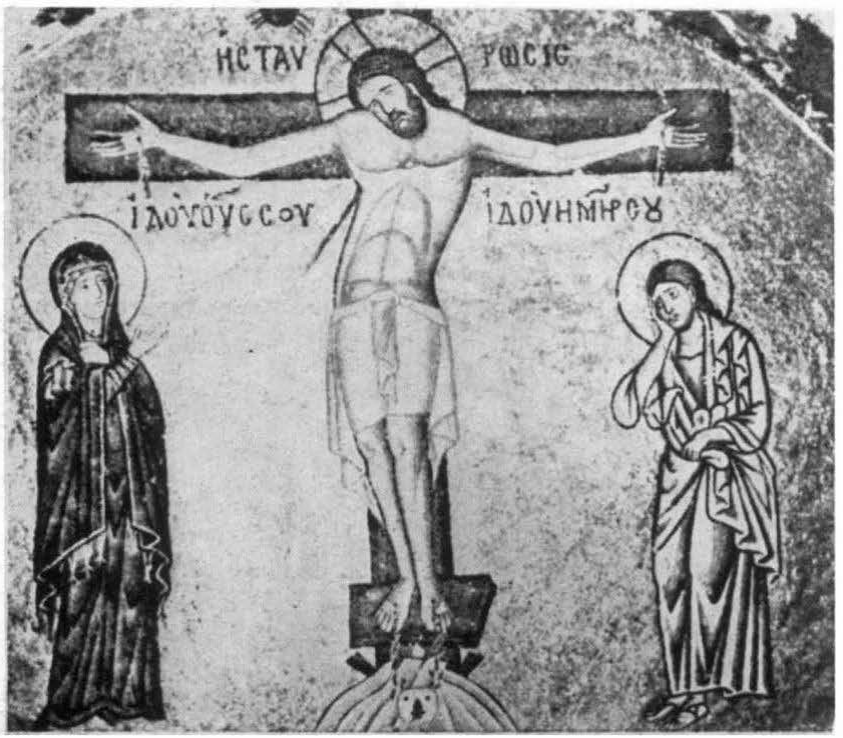
ΙΓΝΑC
ΘΕΟ
ΦΟΡΟC

107 — 108. Constantinopol, Sfînta Sofia: — 107. Mozaic înfățișîndu-l pe Leon al VI-lea cel Înțelept prosternat la picioarele lui Hristos. (Sfîrșitul secolului al IX-lea-începutul secolului al X-lea.) — 108. Mozaicul Fecioarei Theotokos între împărații Constantin și Iustinian. (Pe la anul 1000.)



ΜΡ
ΘΥ

109. Chios. Nea Moni: Hristos din Pogorîrea la Iad. (1042—1048.)
109-bis. Niceea. Biserica Adormirii: mozaicul absidei. (A doua jumătate a secolului al IX-lea.)


ΗCTAV
ΥΩCIC
ΙΔΟΥΟΥCCOV
ΙΔΟΥΗΜΗΡΟΥ

110. Daphni. Pantocratorul.
111. Hosios Lukas, Focida: Răstignirea. (Începutul secolului al XI-lea.)
112. Constantinopol, Sfînta Sofia: Alexis Comnenul, fiul lui Ioan al II-lea și al Irinei. (După 1120.)

113. Constantinopol, Sfînta Sofia: Hristos între împăratul Constantin al IX-lea Monomahul și împărăteasa Zoe (detaliu). (Mijlocul secolului al XI-lea.)

114. Nerezi. Sfîntul Grigore Taumaturgul.

114.-bis, Tokale Kilisse, biserica I: Înmulțirea pîinilor și peștilor. (Începutul secolului al X-lea.)
115. Nerezi. Sfîntul Pantelimon: Coborîrea de pe Cruce. Frescă. (1164.)

116. Nerezi. Sfîntul Pantelimon: Plîngerea lui Iisus. Frescă. (1164.)

117. Kastoria. Sfinţii Anarghiri: Punerea în Mormînt. Frescă. (Sfîrşitul secolului al XII-lea.)

118. Kiev. Sfînta Sofia: Fecioara orantă din absidă (detaliu). (După 1040.)

119. Kiev. Sfînta Sofia: sfîntul Luca din Împărtășania apostolilor. (După 1040.)
120. Kiev. Sfîntul Mihail: Sfinții Luca și Ioan din Împărtășania apostolilor. (Pe la 1111—1112.)

121. Vladimir. Sfîntul Dumitru: Judecata de Apoi (detaliu). (1194.)

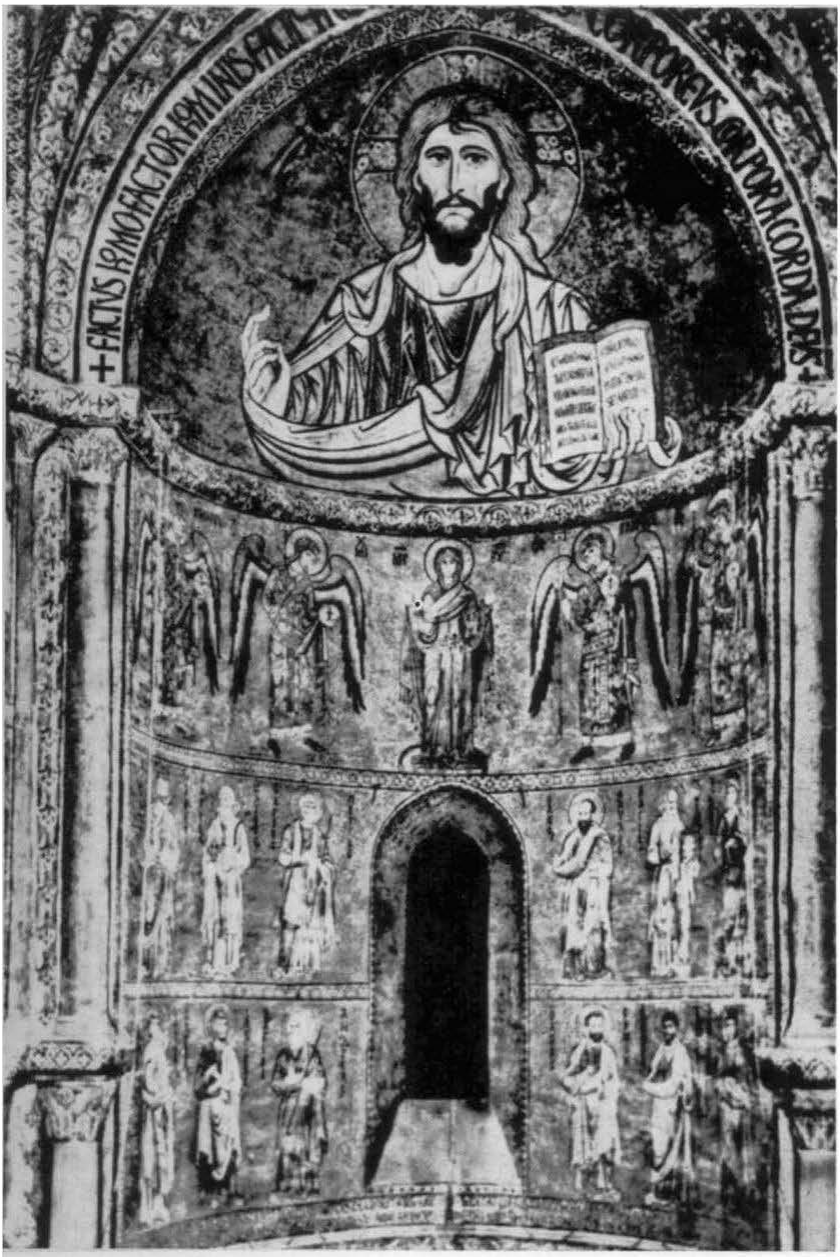
122. Staraia Ladoga, Rusia. Sfîntul Gheorghe: cap de prooroc. (Puțin după 1164.)

123. Ateni. Georgia: capul lui Iosif. (1072—1089.)

124. Torcello. Mozaicuri în absida catedralei. (Apostoli: sfîrşitul secolului al XI-lea-începutul secolului al XII-lea; Fecioara: sfîrşitul secolului al XII-lea.)

125—126. Gravina. Frescă din cripta bisericii San Vito Vecchio: sfinții Petru, Lazăr și Iacov și Mironosițele la Mormînt. (Secolele XII-XIII.)

127. Palermo. Capela Palatină: sfîntul Pavel (absida de sud). (1140—1154.)



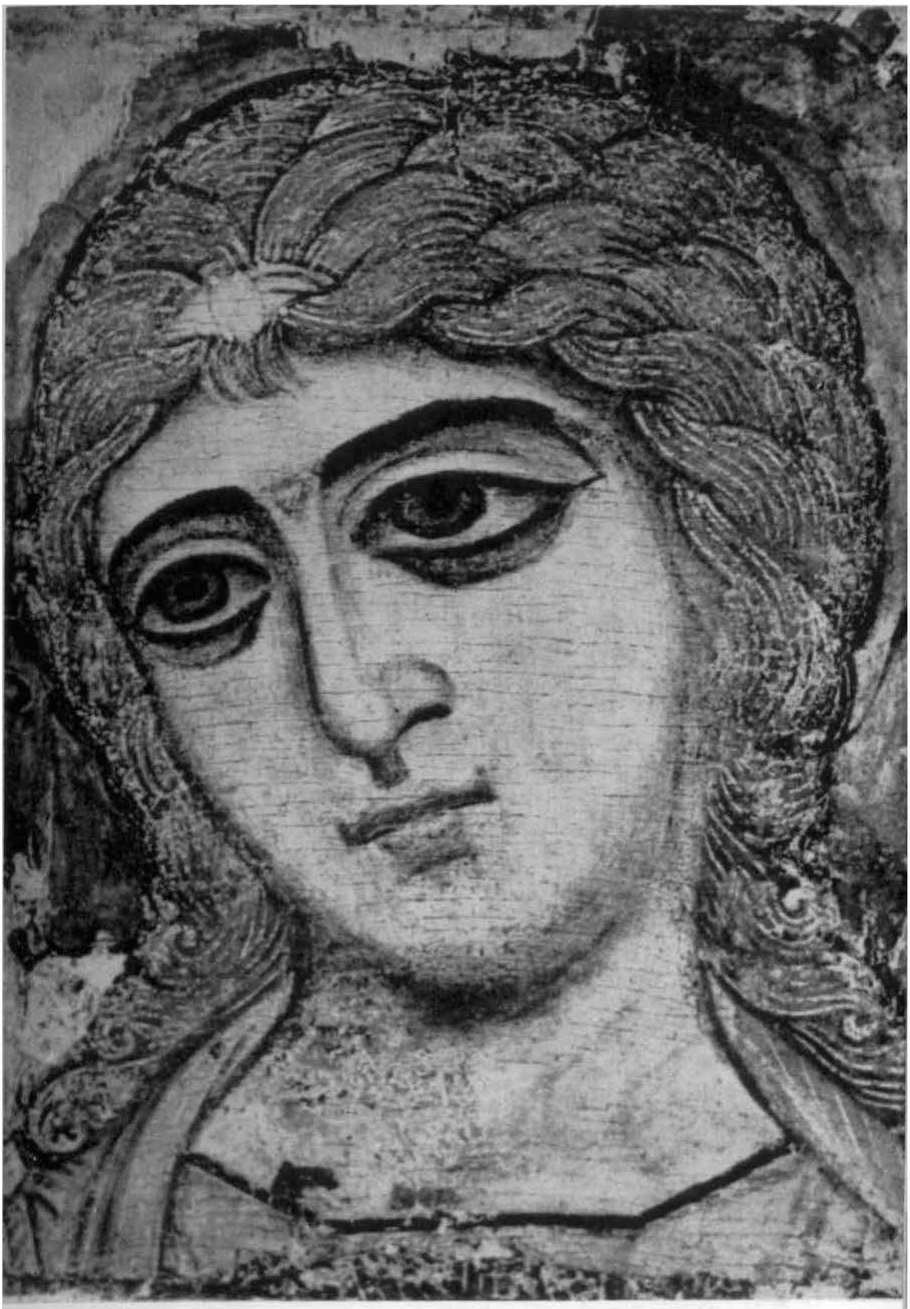
128. Cefalù. Mozaicuri din absida catedralei. (1148.)

129. Monreale. Catedrala: Hristos în grădina Ghetsimani. (Pe la 1180—1190.)

130. Palermo. Biserica Martorana: Adormirea Maicii Domnului. (1143—1151.)

131. Palermo. Capela Palatină: Întîlnirea dintre Petru și Pavel. (Pe la 1170.)

132. Veneţia. San Marco: Ispitirea lui Hristos (detaliu). (Începutul secolului al XIII-lea.)



133. Cap de înger « cu părul de aur ». Icoană. (Leningrad, Muzeul rus. Începutul secolului al XII-lea.)

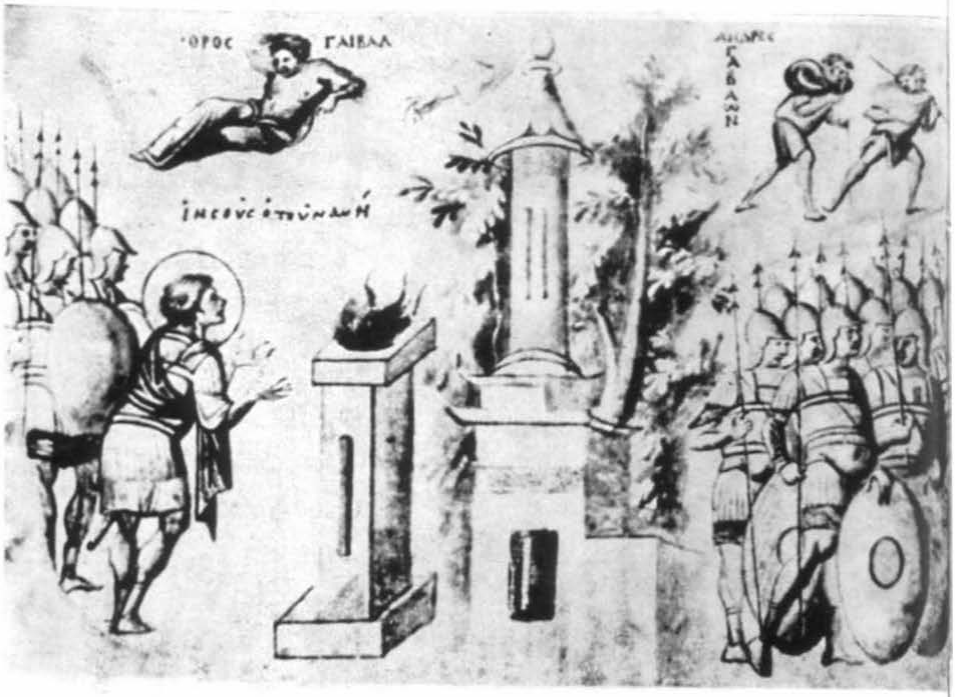
134. Sfinții Procopie, Dumitru și Nestor. Icoană. (Mînăstirea Sinai. Secolul al XI-lea.)

135. Maica Domnului din Vladimir. Icoană. (Moscova, Galeria Tretiakov. Începutul secolului al XII-lea.)

136. Moise primind Tablele Legii. Icoană. (Mînăstirea Sinai. Secolul al XII-lea.)

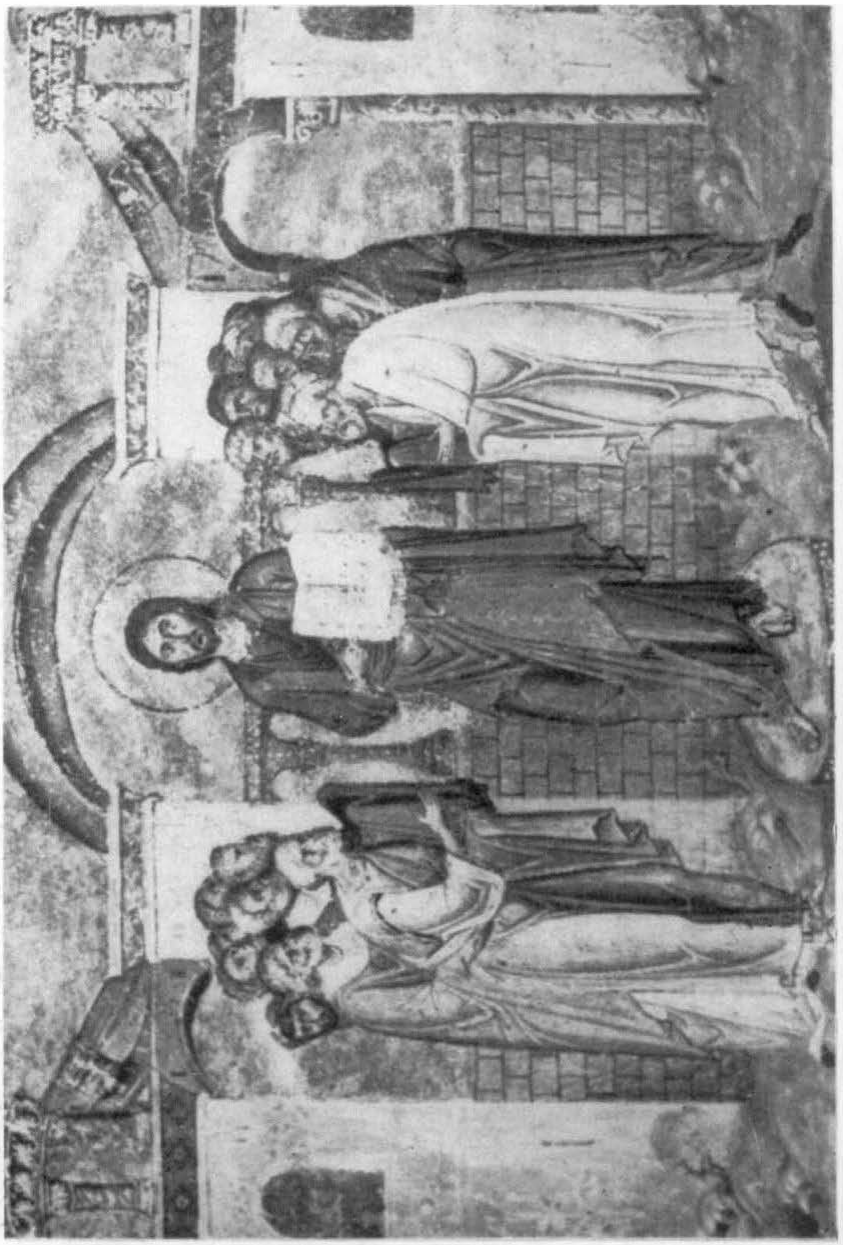
137. Psaltire greacă: David păscînd oile. (Paris, Biblioteca națională, ms. gr. 139, fol. I verso. Prima jumătate a secolului al X-lea.)

138. Rotulul lui Iosua: moartea regelui din Ai și ridicarea unui altar. (Roma, Biblioteca Vaticanului, Palat. gr. 431, fila XI. Prima jumătate a secolului al X-lea.)



139. „Theriaca" de Nicandru: grădinile purificate. (Paris, Biblioteca națională, supl. gr. 247, fol. 47 verso și 48. Secolul al X-lea.)

140. Manuscrisul lui Teodoret: medalioane cu șase prooroci. (Torino, Biblioteca națională, ms. B. 12, fol. 12 recto. Secolul al X-lea.)



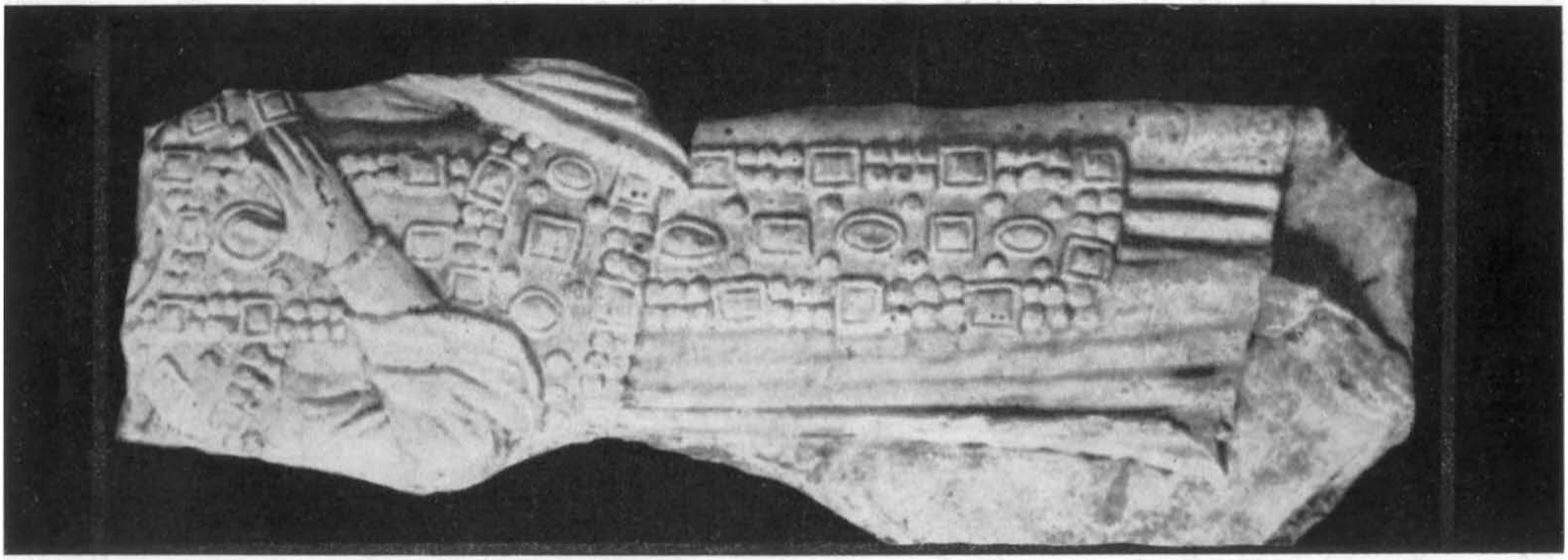
141. Menologul lui Vasile al II-lea: Hristos citind între apostoli. (Roma, Biblioteca Vaticanului, gr. 1613, fol. I. Pe la 985.)

142. Omiliile lui Iacov Kokkinobaphos: Adam și Eva, căderea în păcat. (Roma, Biblioteca Vaticanului, gr. 1162, fol. 33. Începutul secolului al XII-lea.)

143. Evanghelistul Matei. (Londra, British Museum, Codex Burney 19, fol. I verso. Secolul al XII-lea.)

143-bis. Omiliile lui Ioan Gură de Aur, folio 2 verso: Nichifor al III-lea între Ioan Gură de Aur și arhanghelul Mihail (Biblioteca națională, Paris).

144. Acrobat. (Istanbul, Muzeul arheologic. Secolul al XII-lea.)
145. Relief cu figura unui împărat. (Istanbul, Muzeul arheologic. Mijlocul secolului al XI-lea.)



ΗΑΓΙΑ
ΥΙΟΚΗΑ

146. Sfînta Evdochia. Icoană din pietre colorate. (Istanbul, Muzeul arheologic. Secolul al X-lea.)
147. Fecioara orantă. Icoană de piatră provenind din biserica Sfîntul Gheorghe a palatului Mangana. (Istanbul, Muzeul arheologic. Mijlocul secolului al XI-lea.)
148. Fecioară orantă. Icoană de piatră. (Salonic, Sfîntul Gheorghe. Secolele X—XI.)

149. Sfîntul Dumitru. (Veneția, San Marco, fațada vest. Pe la 1200.)

150. Heracles și mistrețul din Erymanth. (Veneția, San Marco, fațada vest. Secolul al X-lea?) →

151. Lei afrontați de o parte și de alta a Arborelui vieții. Panou de parapet. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)

152. Luptă cu un dragon în prezența unei sirene. Basorelief. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)

153. Leu atacînd o căprioară. Panou de parapet. (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al X-lea.)

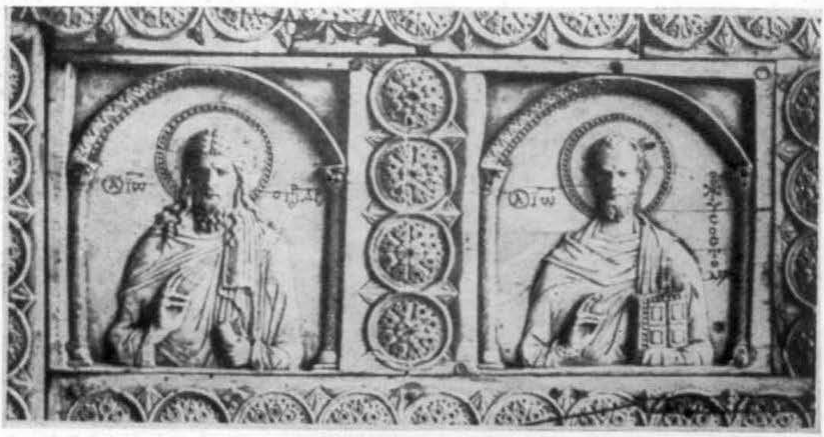
154. Leu atacînd o antilopă. Panou de parapet încastrat în fațada Mitropoliei Mici de la Atena. (Secolul al X-lea.)

158. Încoronarea lui Leon al VI-lea. Fildeș. (Berlinul de Est, Muzeele naționale. Sfîrșitul secolului al IX-lea-începutul secolului al X-lea.)

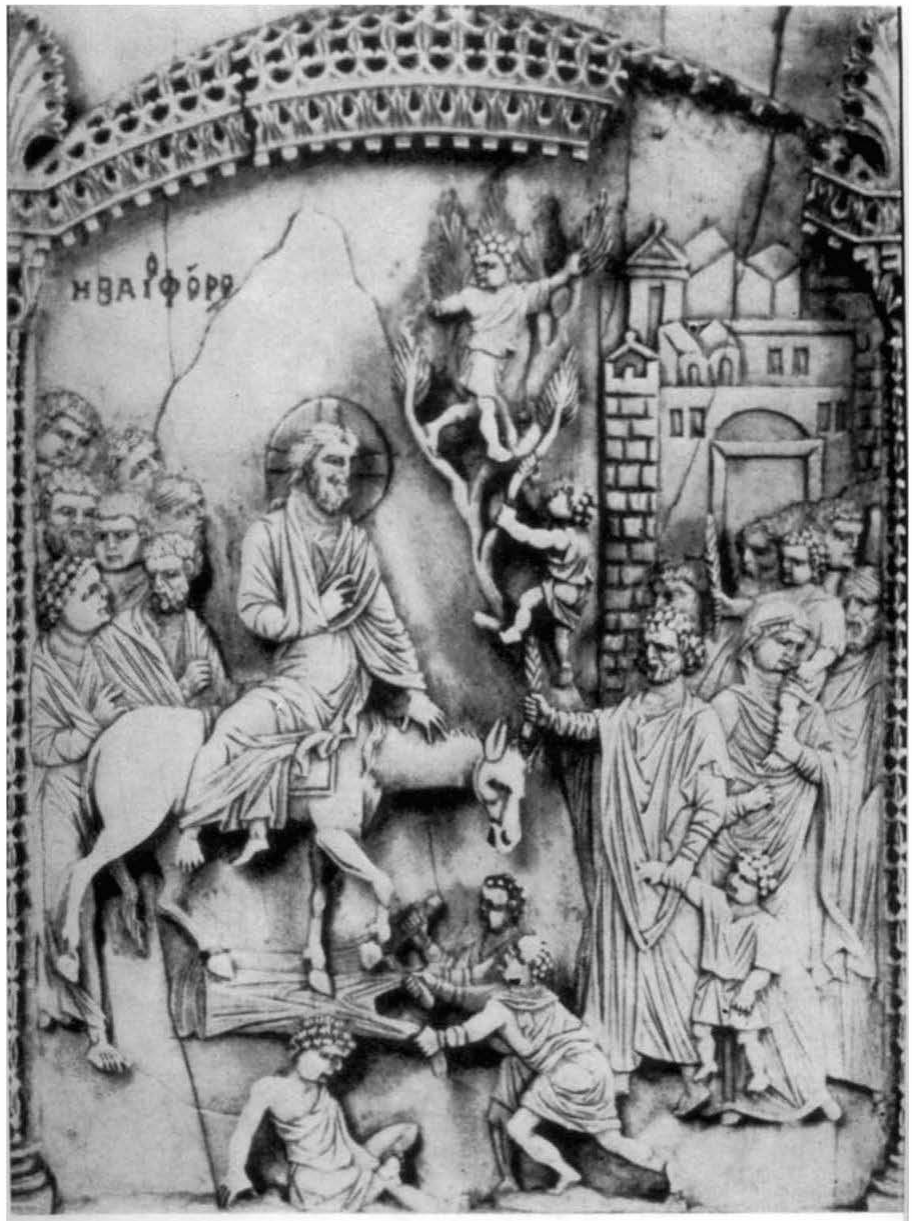
159. Caseta de la Veroli. Fildeș. (Londra, Victoria and Albert Museum, secolul al X-lea.)

160. Hristos încoronînd perechea imperială Romanos și Evdochia. Placă de fildeș. (Paris, Biblioteca națională. Mijlocul secolului al X-lea.)

161. Sfîntul Ioan Botezătorul și sfîntul Ioan Gură de Aur. Detalii de pe o casetă de fildeș. (Florența, Muzeul Bargello. Secolul al XII-lea.)



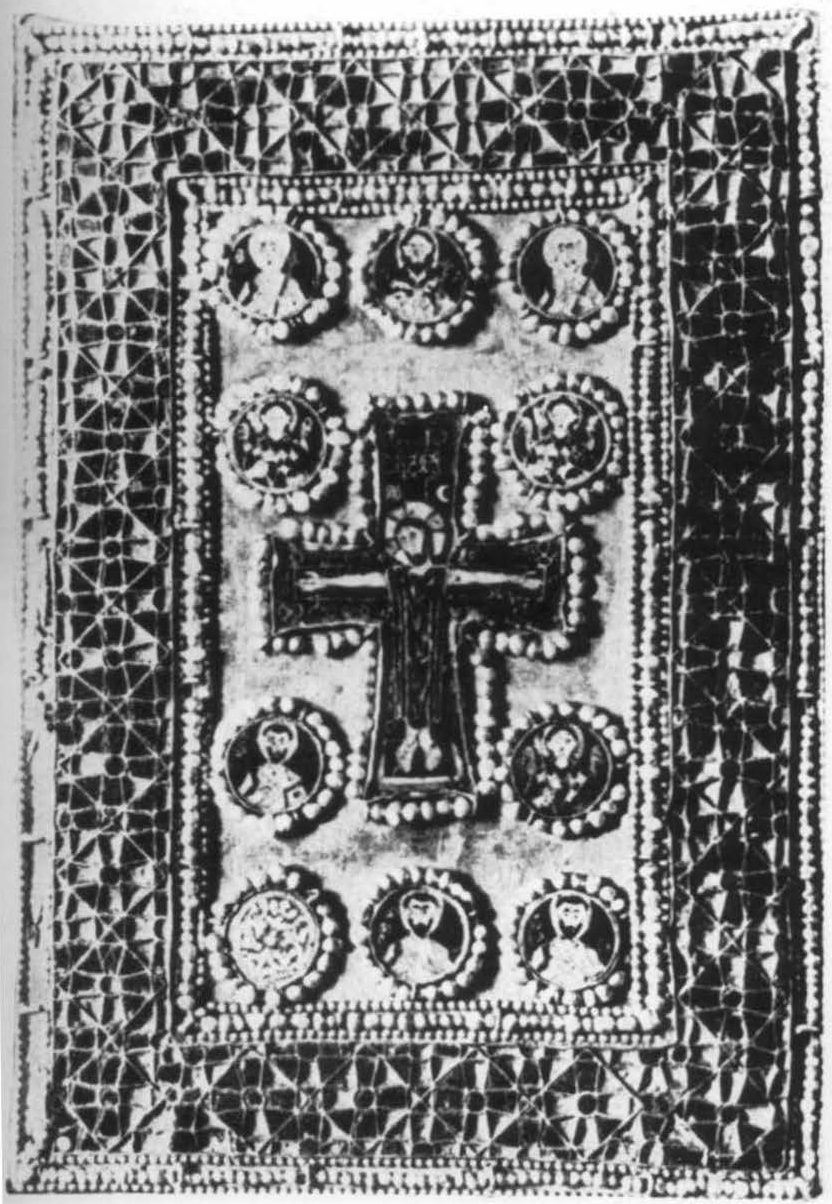
162. Fecioara cu Pruncul. Fildeș. (Utrecht, Muzeul arhiepiscopal. Secolul al XI-lea.)



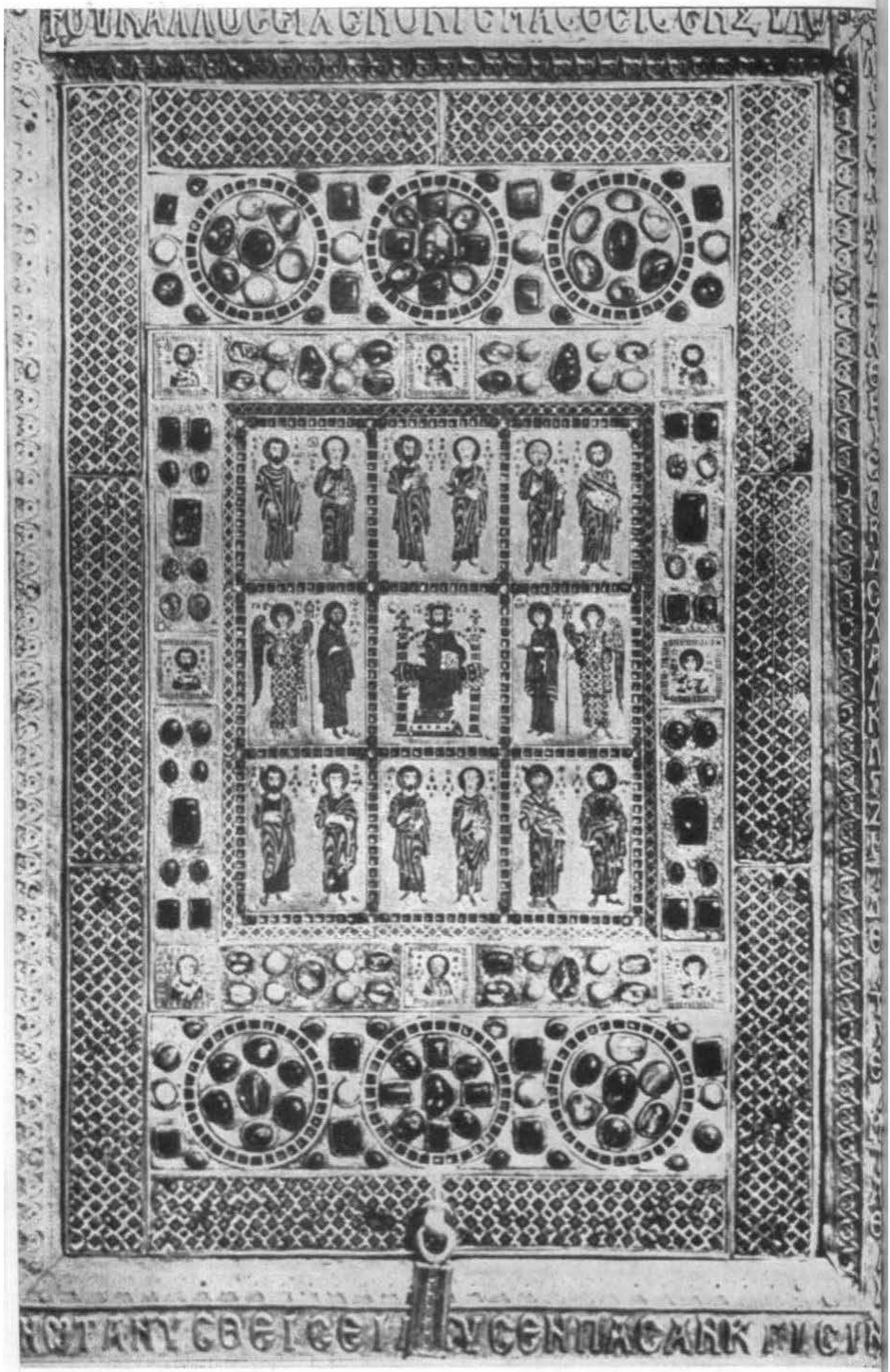
163. Intrarea lui Hristos în Ierusalim. Fildeș (Berlinul de Est, Muzeele naționale. Secolele X—XI)

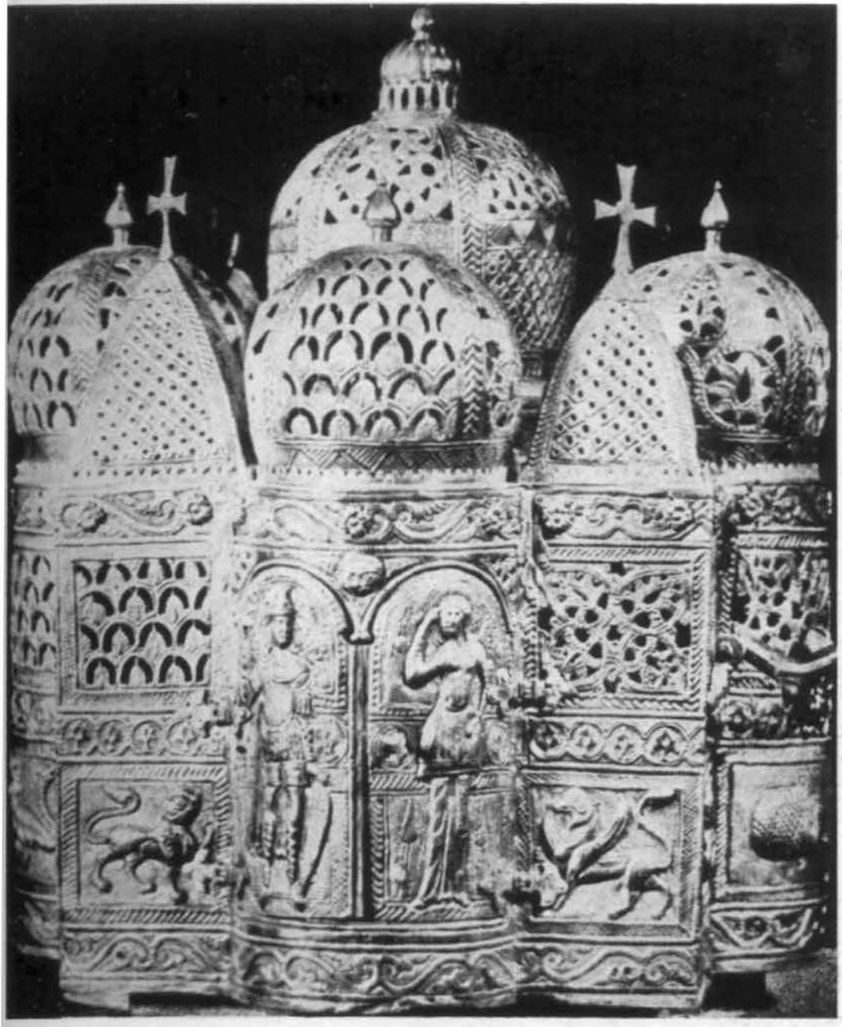
164. Patenă de argint. (Halberstadt, Tezaurul Catedralei. Secolul al XI-lea.)

165. Ferecătură: aur, email și pietre prețioase. (Veneția, Biblioteca San Marco. Secolul al IX-lea.)



166. Staurotecă cu emailuri. (Catedrala din Limburg an der Lahn. 964—965.)



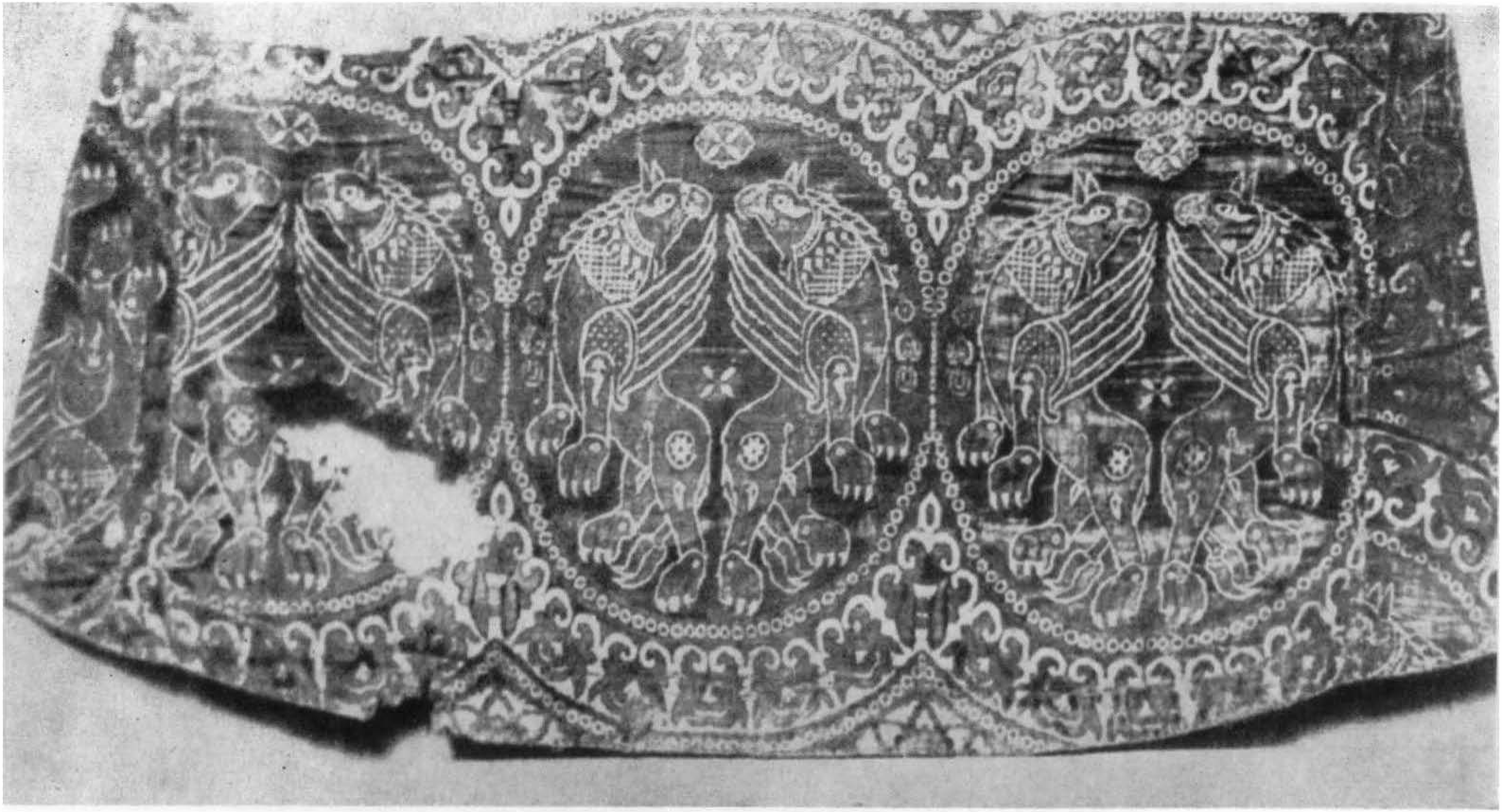


167. Chivot cu alegoriile Curajului și Inteligenței. (Veneția, Tezaurul bisericii San Marco. Secolul al XII-lea.)

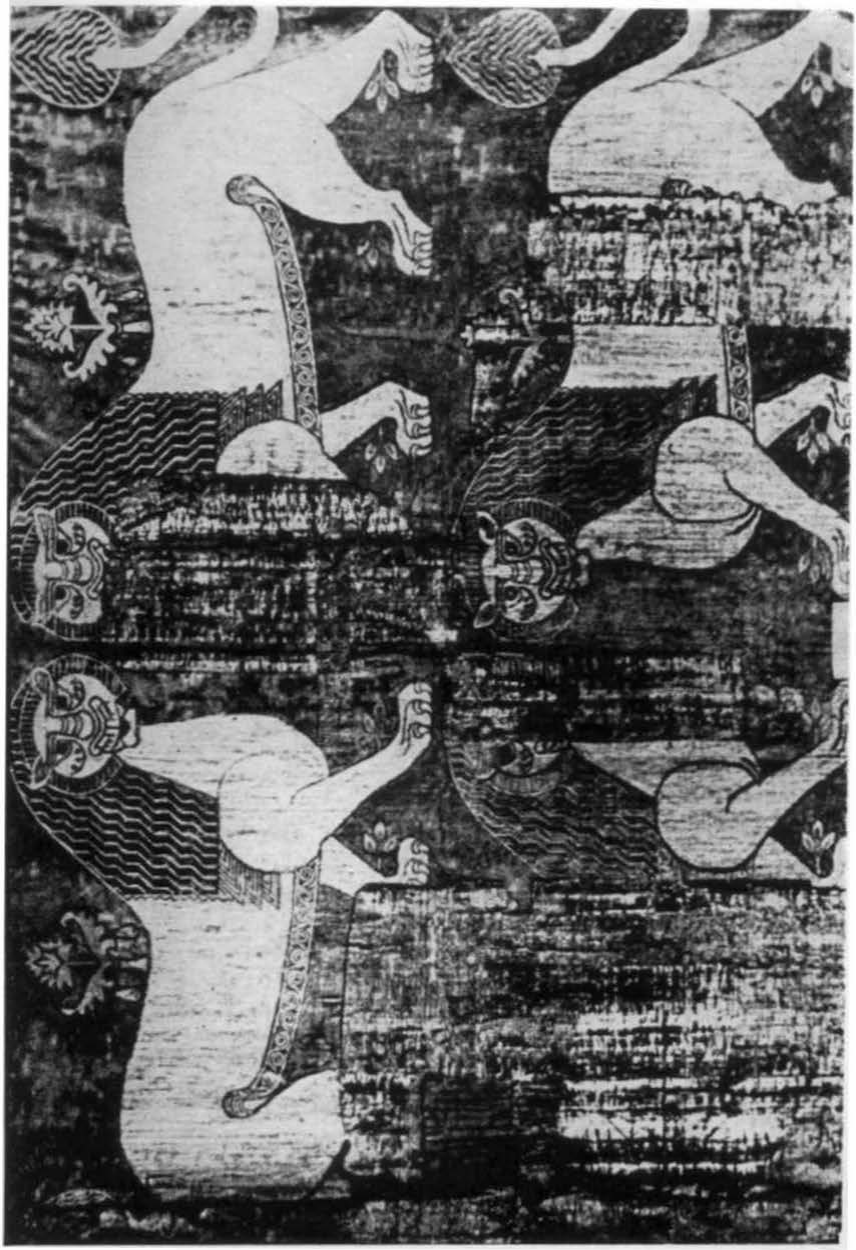
168. Coroana sfîntului Ștefan. (Budapesta, Muzeul național. A doua jumătate a secolului al XI-lea.)

169. Coroana lui Constantin IX Monomahul. (Budapesta, Muzeul naţional. Mijlocul secolului al XI-lea.)

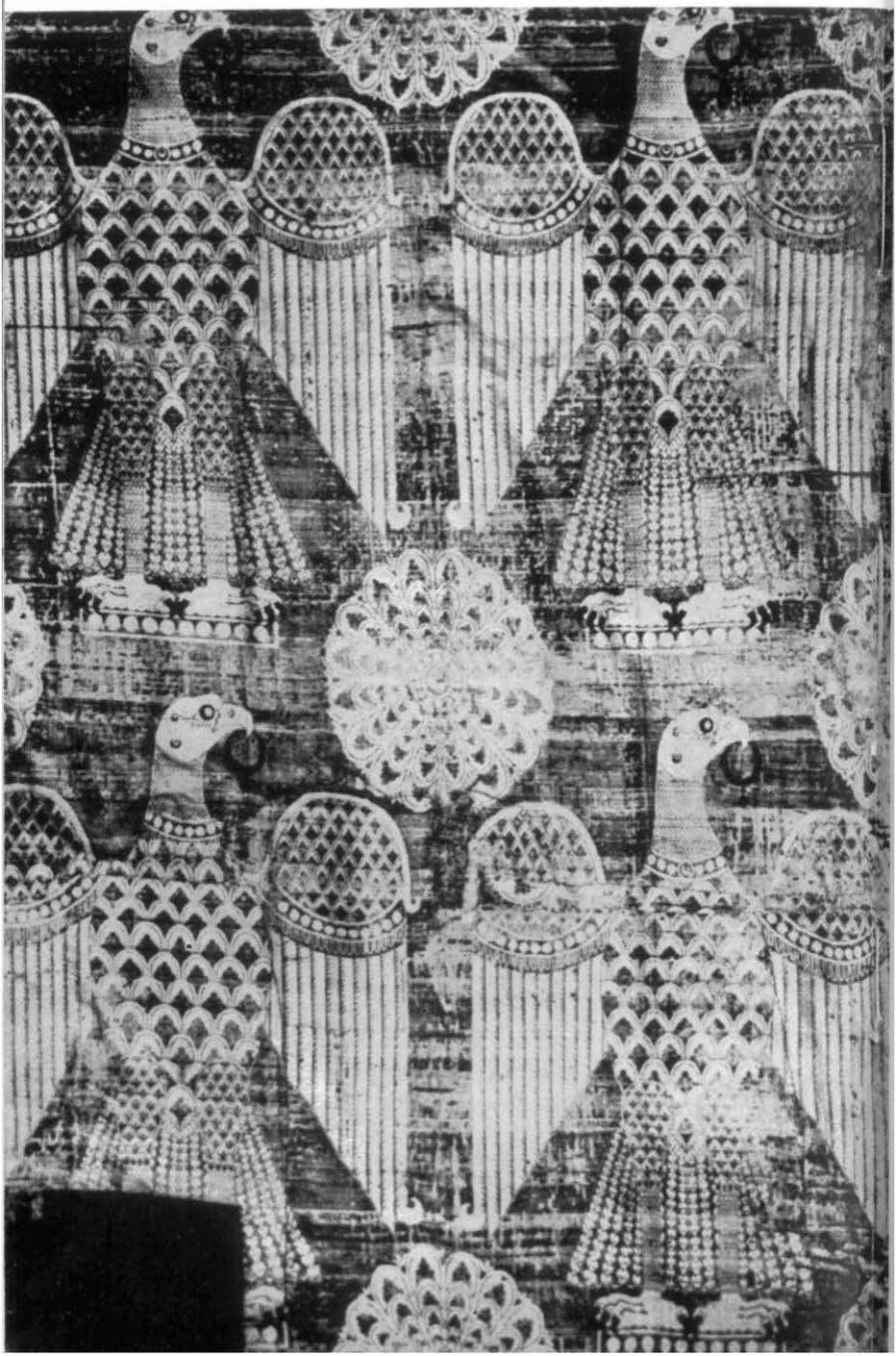
170. Potir de sardonix purtînd o inscripţie cu numele împăratului Romanos (I-ul?, 920—944. Veneţia, Tezaurul bisericii San Marco.)



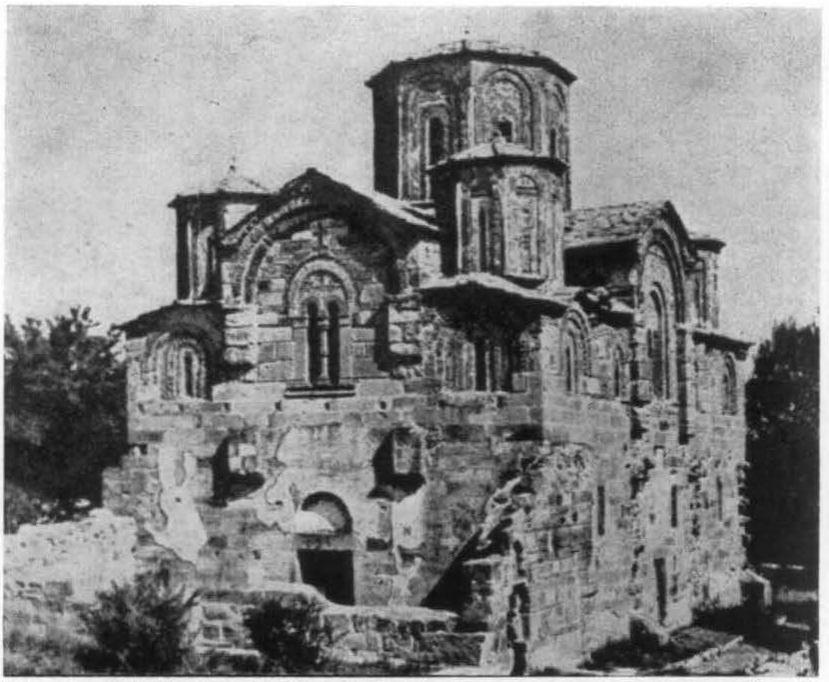
171. Țesătură de mătase cu grifoni adosați. (Sion, cantonul Valais, Elveția, Muzeul Valère. Secolul al XI-lea.)
172. Țesătură cu lei. (Muzeul de la Düsseldorf. Sfîrșitul secolului al X-lea-începutul secolului al XI-lea.)



173. Linţoliul sfîntului Germanus. (Auxerre, Sfîntul Eusebiu. Secolul al X-lea.)

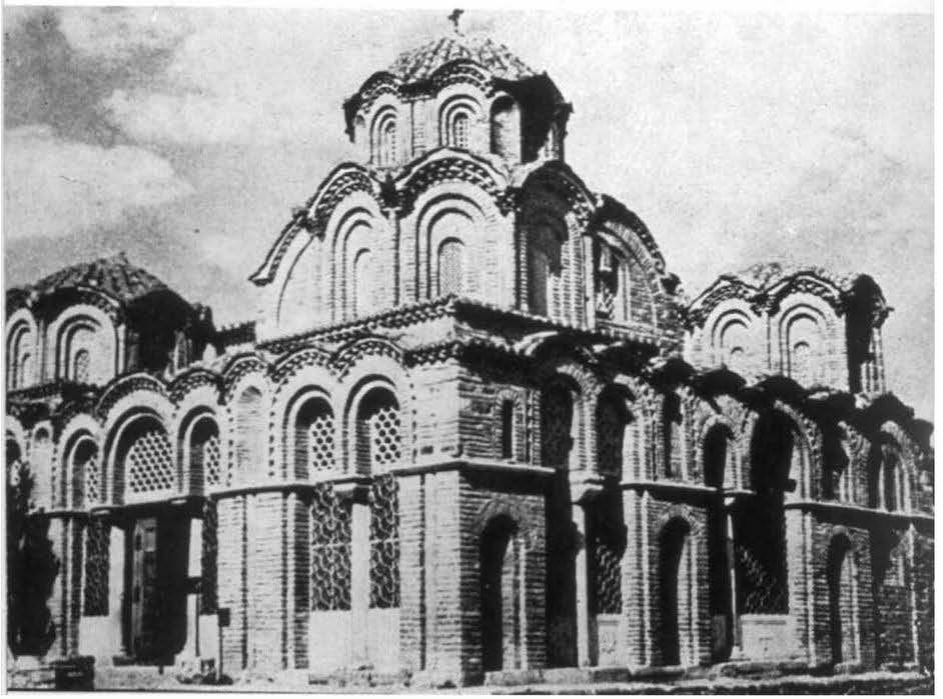


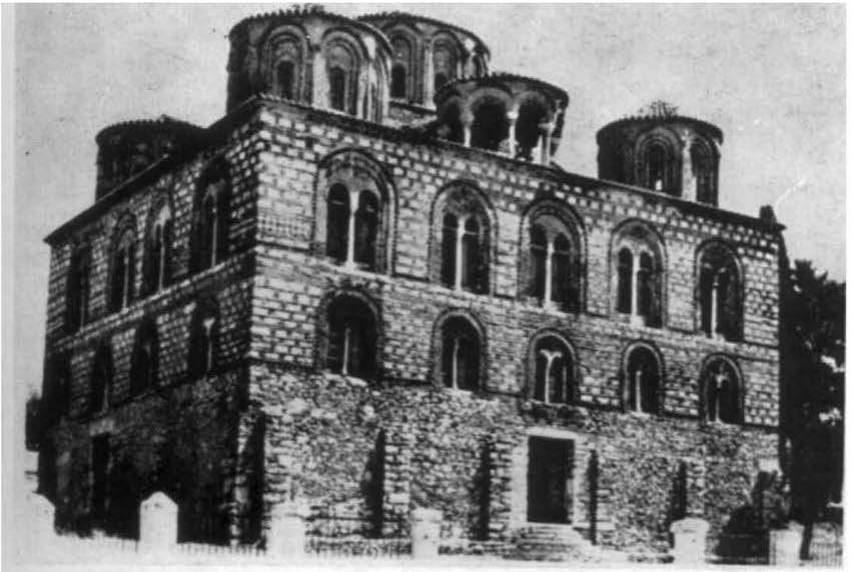
174. Gračanica, Macedonia. Biserica lui Miliutin. (1320.)

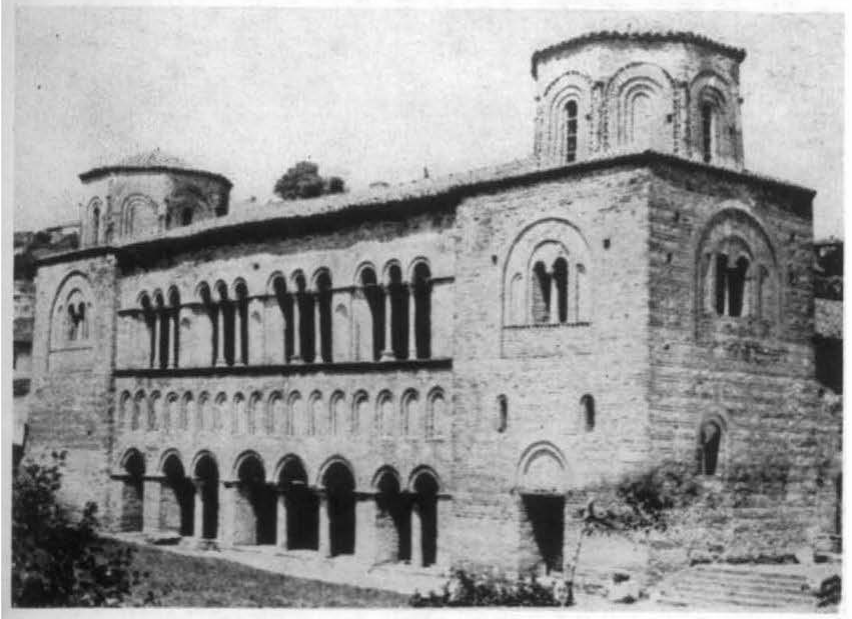


175. Staro Nagorično, Macedonia. Biserica Sfîntul Gheorghe (Părțile inferioare: secolul al XI-lea; părțile superioare: 1313.).

176. Salonic, biserica Sfînta Ecaterina. (Sfîrșitul secolului al XIII-lea.)





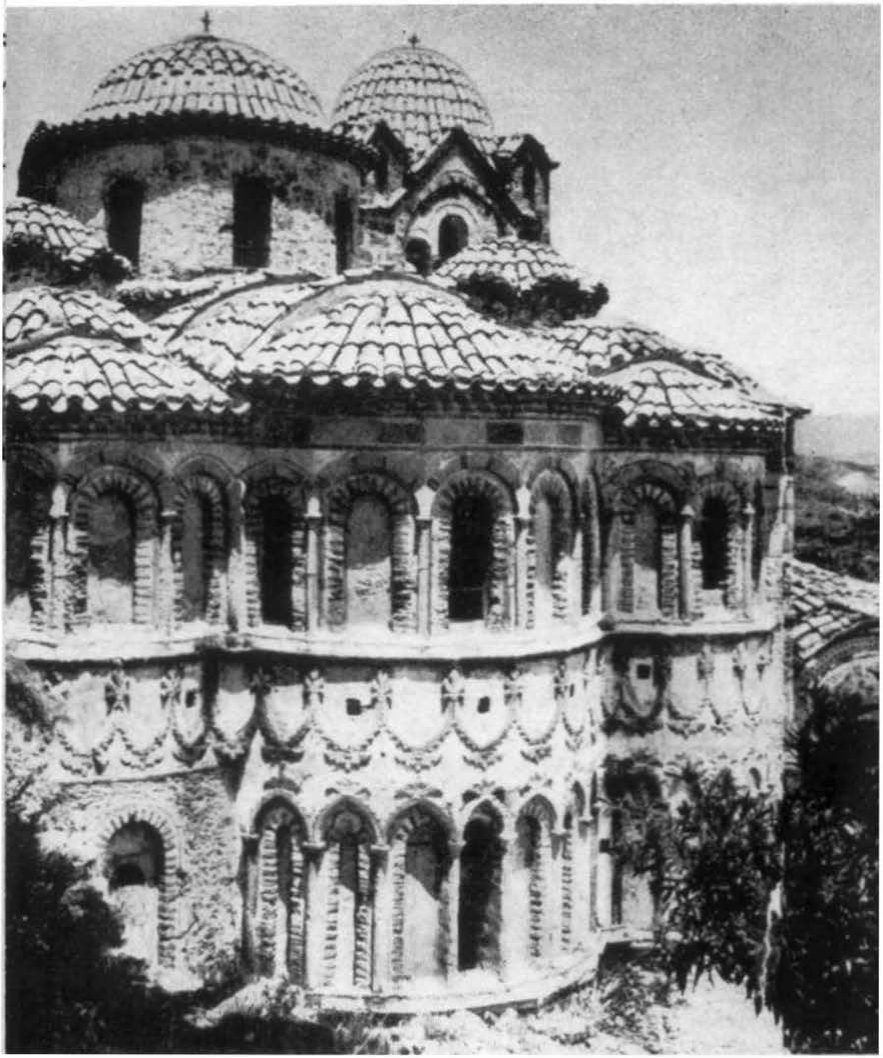


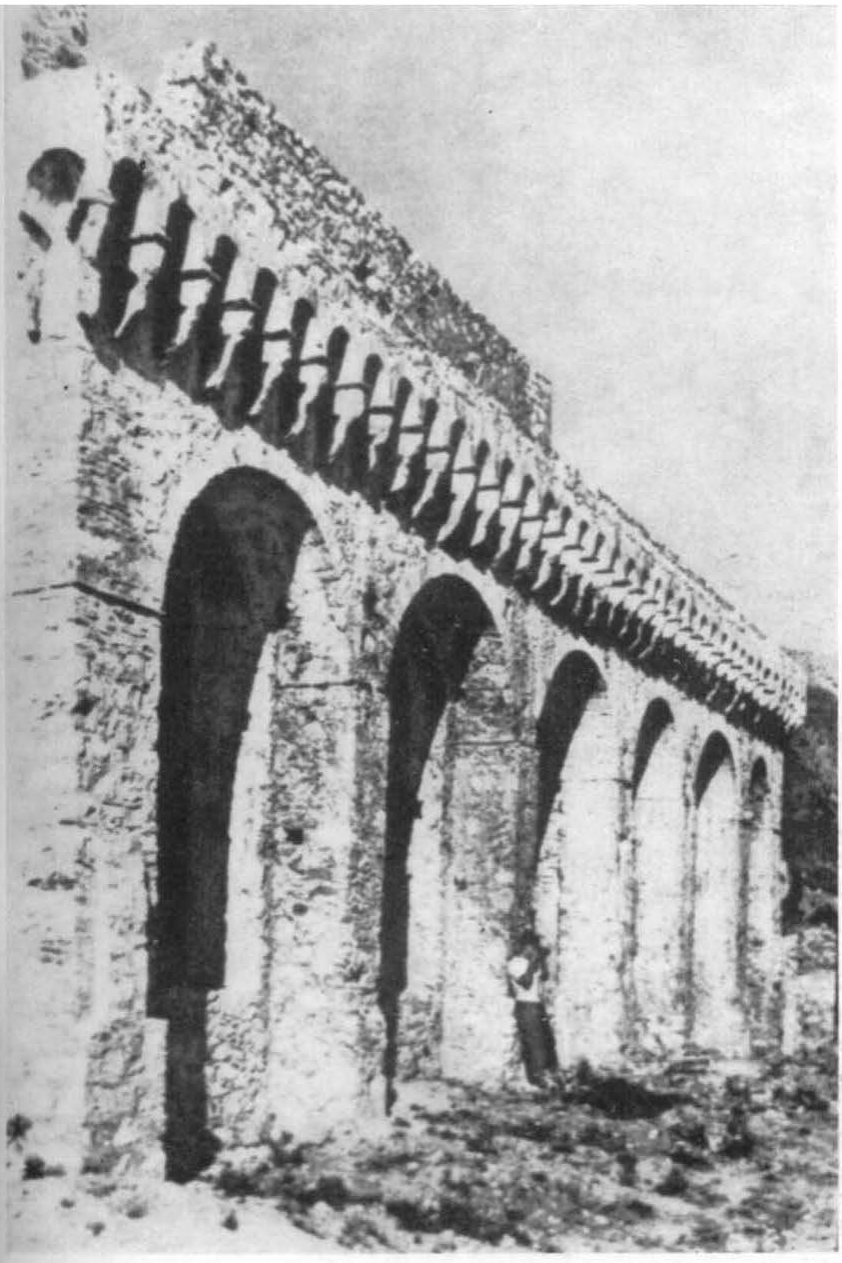
177. Arta. Biserica Parigoritissa. (1283—1296.)
178. Ohrid, Macedonia. Biserica Sfînta Sofia. Pronaos (1314).

179. Mistra. Biserica Sfinţii Teodori. (1290—1296.)

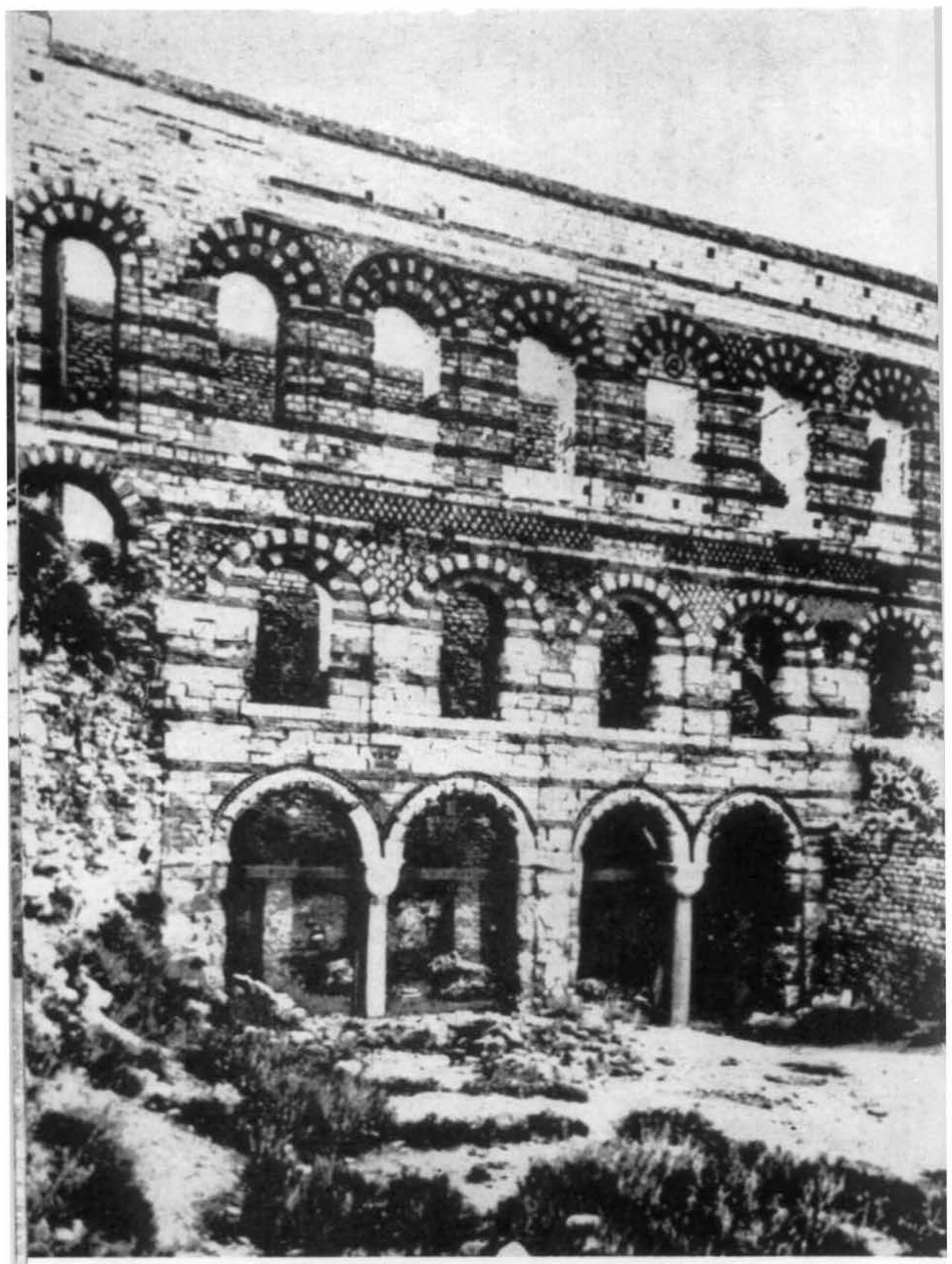
180. Mistra. Biserica Hodighitria: absidele. (Începutul secolului al XIV-lea.)

181. Mistra. Biserica Pantanassa. (După 1420.)





182. Mistra. Palatul: aripa Paleologilor. (După 1383.)



183. Constantinopol. Palatul Tekfur Serai. (Secolul al XIV-lea.)

184. Oropos, Grecia. Biserica Sfîntul Gheorghe: sfîntul Grigore. (Atena, Muzeul bizantin. Pe la 1230.)

→

185. Sopočani. Biserica mînăstirii: detaliu din Adormirea Maicii Domnului. (Pe la 1265.)

186. Studenica. Biserica Sfinții Ioachim și Ana: Intrarea Fecioarei în templu. (1314.)

187. Trapezunt. Biserica Sfînta Sofia: detaliu din Necredința lui Toma. (Pe la 1250.)

188. Veneția. San Marco, capela San Clemente: patriarhul și dogele primind moaștele sfîntului Marcu. (După 1204.)

189. Arta. Parigoritissa: proorocul Ioil. (Pe la 1290.)

190. Arta. Parigoritissa: proorocul Isaia. (Pe la 1290.)

191. Constantinopol. Sfînta-Sofia: Ioan Botezătorul din Deisis. (Pe la 1270.)

192. Constantinopol. Kariye Djamî: primii șapte pași ai Fecioarei. (1315—1320.)

193. Salonic. Sfinții Apostoli: Schimbarea la Față (1312—1315.)

194. Constantinopol. Kariye Djami: Anastasis (Pogorîrea la Iad), frescă. (1315—1320.)

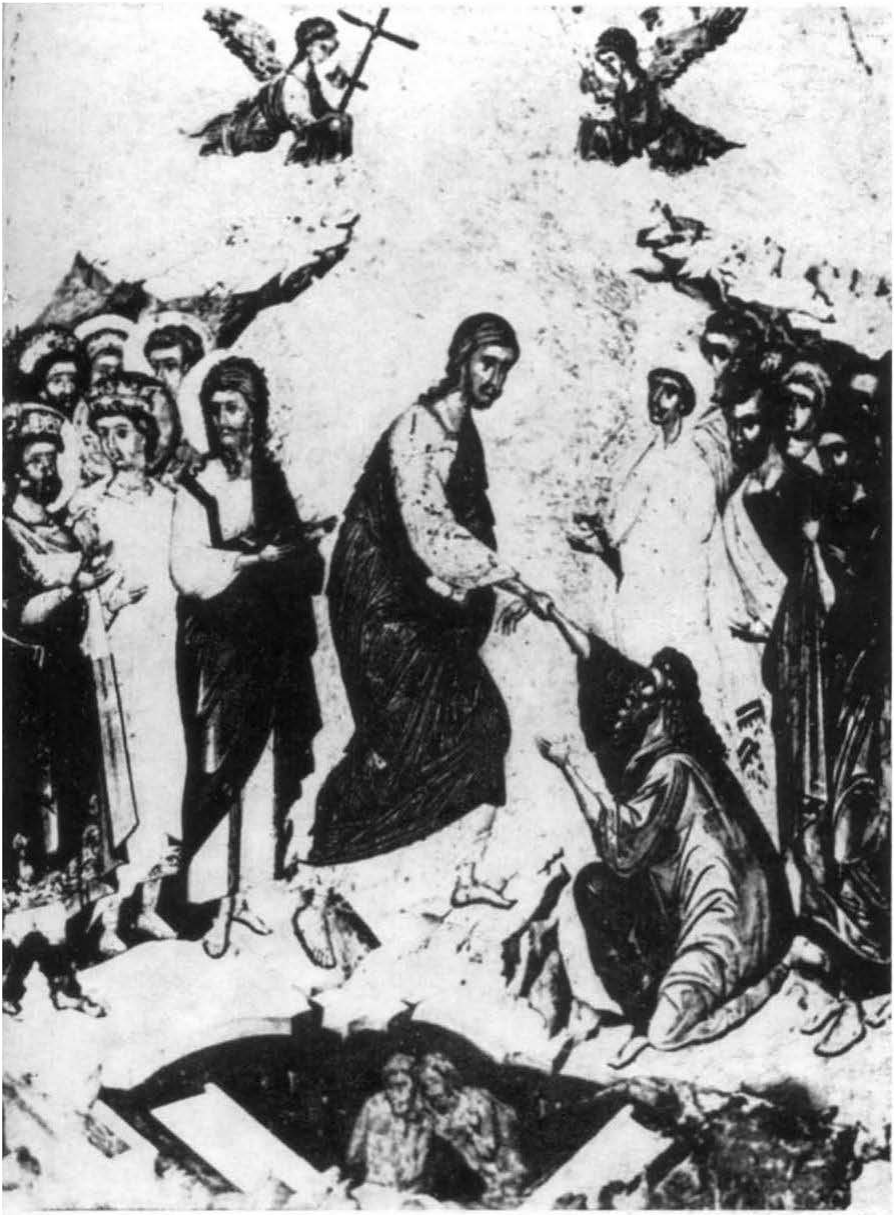
195. Staro Nagorično. Sfîntul Gheorghe: Batjocorirea lui Hristos. (1317.)

196. Salonic. Sfinții Apostoli: detaliu din Intrarea în Ierusalim. (1312—1315.)

197. Gračanica: Învierea lui Lazăr (detaliu). (1321)

198. Manasija: Trei sfinți militari. (1407—1418.)
199. Mistra. Peribleptos: fragment din Liturghia Îngerească. (Ultimul sfert al secolului al XIV-lea.)
199-bis. Frescă din biserica Peribleptos de la Mistra: Ioachim în scena ofrandelor refuzate.

200. Novgorod, catedrala Spaso-Preobrajenie. Fragment dintr-o frescă de Teofan Grecul: sfîntul Acachie. (1378.)
201. Constantinopol. Kariye Djami: frescă italienizantă reprezentînd o defunctă dinaintea Fecioarei tronînd. (Cu puțin înainte de 1450.)



202. Pogorîrea la Iad. Icoană. Leningrad, Ermitaj. (Al doilea pătrar al secolului al XV-lea.)

→

203. Maica Domnului din Calahorra. Icoană. (Washington, National Gallery. Secolul al XIII-lea.)

204. « Maica Domnului de la Don ». Icoană pictată pe ambele fețe. (Moscova, Galeria Tretiakov. 1370—1390.)

205. Proorocul Avacum. (Moscova, Muzeul de istorie, ms. gr. 407, fol. 502, verso. Pe la 1300.)

206. Sfîntul Ioan Teologul. Icoană. (Mytilini, Sfîntul Therapon. Pătrarul al doilea al secolului al XV-lea.)

207. Iosif al II-lea, patriarh al Constantinopolului (1416—1439). (Paris, Biblioteca națională, gr. 1783, fol. 98 verso. Prima jumătate a secolului al XV-lea.)

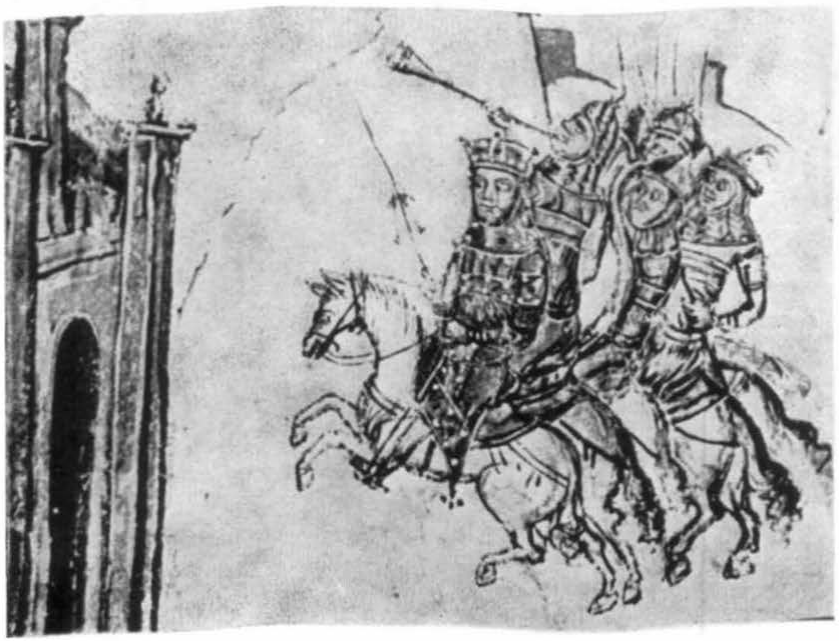
208. „Portretul" lui Hipocrat, din manuscrisul operelor sale executat pentru marele duce Apocaucos. (Paris, Biblioteca națională, gr. 2144, fol. 10 verso 1340—1345.)

209. Opusculul călugărului Ioasaf: Ioan al VI-lea Cantacuzino prezidînd un sinod. (Paris, Biblioteca națională, gr. 1242, fol. 5 verso. După 1354.)

210. Evanghelia Hitrovo: sfîntul Ioan și Prohor. (Moscova, Biblioteca Lenin, fol. 2. Pe la 1390.)

211. Psaltirea sîrbă de la München. (München, Biblioteca națională, ms. slav nr. 4, fol. 124 verso. Sfîrșitul secolului al XIV-lea.)

212. Cartea lui Iov: prietenii se întorc la Iov. (Paris, Biblioteca națională, gr. 135, fol. 242 verso. 1362.)
213. Cronica lui Manasses: invazia rușilor în Bulgaria sub Sviatoslav. (Roma, Biblioteca Vaticanului, codex vat. slav. II, fol. 178 verso. 1344—1345.)



214. Intrarea în Ierusalim. (Roma, Biblioteca Vaticanului, ms. sir. 559, fol. 105 recto. 1220.)

215. Fecioara Aniketos, relief. (Veneția, capela Zeno din biserica San Marco. Secolul al XIII-lea.)

216. Hristos tronînd, basorelief. (Mistra, Muzeul Mitropoliei. Începutul secolului al XV-lea.)

217. Epitaful de la Salonic, detaliu (Atena, Muzeul bizantin. Secolul al XIV-lea.)

218. Pixidă de fildeș. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. 1348—1352.)
219. Cupa lui Manuel Cantacuzino. (Tezaurul mînăstirii Vatopedi, Muntele Athos. Între 1348 și 1380.)

CUPRINS

III. — APOGEUL: CLASICISMUL BIZANTIN, DE LA DINASTIA MACEDONEANĂ PÎNĂ LA CUCERIREA CONSTANTINOPOLULUI DE CĂTRE CRUCIAŢI (843—1204) 5

SITUAŢIA ISTORICĂ 6

Simţul frumosului (7). — Forţa Imperiului sub dinastia Macedoneană (8). — Prestigiul Constantinopolului (8). — Creştinarea slavilor de sud şi de est (9). — Puterea bisericii răsăritene şi ruptura sa de biserica apuseană (10). — Viaţa intelectuală sub dinastia Macedoneană (10). — Marea cotitură a istoriei bizantine: venirea la putere a aristocraţiei civile (11). — Viaţa intelectuală sub regimul nobilimii civile (12). — Triumful aristocraţiei militare şi funciare sub dinastia Comnenilor (12). — Noii duşmani ai Bizanţului: turcii seldgiucizi, normanzii şi veneţienii (12). — Cucerirea Constantinopolului în 1204 (13). — Situaţia anevoioasă a Imperiului sub dinastia Comnenilor (13). — Viaţa intelectuală sub dinastia Comnenilor (14). — Literatura şi artele plastice din Bizanţ (14).

1. ARHITECTURA 16

Arhitectura religioasă. — 1. *Planul în cruce greacă înscrisă* (16): Biserica de la Skripu; Gül Djami

de la Constantinopol; Atik Mustafa Paşa Djami; Biserici constantinopolitane între secolele X—XII; Salonicul şi Macedonia; Şcoala greacă; Italia meridională şi Sicilia; Rusia Kieviană; Biserici de la Athos.—2. *Biserici cu trompe de colţ* (29).—3. *Tipurile bazilicale* (31): Bazilicile cu şarpantă; Bazilicile boltite; Bazilicile cu cupolă.—4. *Planurile centrale* (34).—San Marco de la Veneţia (35). — Bisericile rupestre din Cappadocia (36). — Bisericile din Armenia (37). *Arhitectura profană.* — Marele Palat şi construcţiile înconjurătoare (38).—Palatul Mangana (39). — Palatul Blachernelor (40).

2. PICTURA MONUMENTALĂ..... 42

Pictura religioasă.—1. *Mozaicul* (42): Doctrina imaginilor; Biserica Theotokos din Marele Palat; Biserica Sfinţii Apostoli a lui Vasile I; Biserici de la Constantinopol cu subiecte evanghelice; Semnificaţia şi estetica decorului; Sfînta Sofia de la Constantinopol; Biserica Adormirii de la Niceea; Salonic; Biserici constantinopolitane; Hosios Lukas din Focida; Nea Moni din Chios; Daphni; Panouri votive din secolele XI şi XII în Sfînta Sofia de la Constantinopol; Mozaicuri constantinopolitane din secolul XII, azi dispărute.—2. *Fresca* (66):Cappadocia; Salonic; Sfînta Sofia de la Ohrid; Nerezi; Kurbinovo; Kastoria; Vatopedi; Cipru; Artă populară în Grecia. — *Răspîndirea picturii bizantine.*—1. *Rusia* (83): Sfînta Sofia de la Kiev; Biserica Adormirii din Lavra Pecerskaia de la Kiev; Sfîntul Mihail de la Kiev; Novgorod; Sfîntul Dumitru de la Vladimir.—*Georgia* (89).—3. *Italia* (89): Cele mai vechi mozaicuri din San Marco de la Veneţia; Catedrala de la Ravenna; Catedrala de la Torcello; Murano şi Trieste; Italia meridională; Montecassino şi Sant'Angelo in Formis; Mozaicuri în bisericile normande din Sicilia; Cefalù; Capela Palatină de la Palermo; Martorana; Monreale; Grottaferrata; Mozaicuri din secolul al XII-lea şi de la începutul celui de-al XIII-lea în San Marco de la Veneţia.

Pictura profană 113

3. ICOANELE 116

4. MINIATURILE 119

Manuscrisul Grigore din Nazians al lui Vasile I (Paris gr. 510) (119). — Manuscrisul Cosmas Indicopleustes de la Vatican (Vat. ms. gr. 699) (120). — Psaltirea greacă 139 din Biblioteca naţională de la Paris (121). — Rotulul lui Iosua (Vat. Palat. gr. 431) (121). — «Theriaca» de Nicandru (122). — Evanghelii în stil clasic (122). — Menologul lui Vasile al II-lea (123). — Psaltirea lui Vasile al II-lea din Biblioteca San Marco de la Veneţia (124). — Manuscrise de format mic (125). — Manuscrisul Sfîntului Ioan Gură de Aur al lui Nichifor al III-lea Botaniatul (126). — Miniaturi din secolul al XII-lea (126). — Omiliile lui Iacov din Kokkinobaphos (126). — Evoluţia miniaturii în veacul al XII-lea (128). — Miniaturi armene (128).

5. SCULPTURA 129

Ronde-bosse (129). — Reliefuri (129). — Panouri de parapet (133). — Sarcofage (134). — Armenia şi Georgia (135). — Vladimir-Suzdal (136).

6. ARTELE SOMPTUARE 138

Fildeşurile (139): A doua jumătate a secolului al IX-lea şi începutul secolului al X-lea; Secolul al X-lea; Secolul al XI-lea; Secolul al XII-lea; Casete imperiale. — *Steatitele* (143). — *Metalele* (143): Porţi de bronz; Plăci de bronz; Orfevrărie. — *Emailurile* (148): A doua jumătate a secolului al IX-lea şi începutul secolului al X-lea; Secolul al X-lea; Secolul al XI-lea; Icoane cu figuri *au repoussé* şi medalioane de email; Medalioane; «Pala d'Oro»; Secolul al XII-lea; Georgia. — *Sticlărie de lux şi vitralii* (157). — *Pietrele* (158). — *Monedele* (159). — *Ţesăturile* (160): A doua jumătate a secolului al IX-lea şi secolul al X-lea; Secolul al XI-lea; Secolul al XII-lea. — *Ceramica* (165).

7. INFLUENȚA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ȘI CENTRALĂ..... 168

IV. — LUCIRI CREPUSCULARE: EPOCA IMPERIULUI LATIN DE LA CONSTANTINOPOL (1204—1261) ȘI RENAȘTEREA DIN VREMEA PALEOLOGILOR (1261 — 1453) 177

SITUAȚIA ISTORICĂ 178

Împărțirea Imperiului între latini. Statele grecești (178). — Recucerirea și restaurarea Imperiului (179). — Războaiele dinastice și ruina Imperiului (180). — Prosperitatea proprietarilor funciari și a păturilor negustorești (181). — Forța bisericii (181). — Mistra și Moreea (182). — Simțământul trecutului elenic (182). — Renașterea umanistă (183). Reacția isihastă (185). — Bizanțul și Europa occidentală (185). — Bizanțul și lumea slavă (188). — Bulgaria (188). — Serbia (189). — Albanezii și românii (190). — Cucerirea Constantinopolului (191).

1. ARHITECTURA 193

Arhitectura religioasă. — Folosirea galeriilor în jurul edificiilor (193). — Decorul fațadelor (196). — Planurile în cruce greacă înscrisă (197). — Bisericile cu trompe de colț (197). — Planurile bazilicale (199).

Arhitectura profană 202

2. PICTURA MONUMENTALĂ 206

Pictura religioasă. — Secolul al XIII-lea (206): Patmos; Salonic; Serbia; Bulgaria; Trapezunt; Veneția. — *Epoca Paleologilor* (216): Deisis-ul din Sfînta Sofia de la Constantinopol; Parigoritissa de la Arta; Caracterele stilului renașterii din vremea Paleologilor; Kariye Djami; Kilisse Djami și Pammakaristos; Salonicul și școala macedoneană; Muntele Athos; Fecioara-Peribleptos (Sfîntul Clement) de la Ohrid; Sfîntul

Ahile de la Arilje; Stilul conservator al bisericilor Sfîntului Nicolae de la Manastir şi de la Varoš; Fecioara-Lieviša de la Prizren; Sfîntul Nichita de la Čučer şi Sfîntul Gheorghe de la Staro Nagorično; Biserica regală a Sfinţilor Ioachim şi Ana de la Studenica; Gračanica; Mistra; Creta; Rusia; Serbia: Dečani; Nordul Macedoniei în a doua jumătate a veacului al XIV-lea; Şcoala din regiunea Morava; Bulgaria; Ţările române: Curtea de Argeş; Veneţia; O frescă italienizantă la Kariye Djami.

Pictura profană 254

3. ICOANELE 255

Secolul al XIII-lea (255). — Renaşterea din vremea Paleologilor (256). — Din anii 1330—1340 pînă la mijlocul secolului al XV-lea (258). — Ţările slave (259).

4. MINIATURILE 261

1. Secolul al XIII-lea (261). — 2. Renaşterea din vremea Paleologilor (262). — 3. Din anii 1330—1340 pînă la mijlocul secolului al XV-lea (262). — 4. În afara Imperiului (264): Rusia; Serbia; Bulgaria; Siria; Miniaturi arabe de influenţă bizantină; Armenia.

5. SCULPTURA 267

Sculptura imperială (267). — Sculptura funerară (267). — Sculptura religioasă (269). — Veneţia (270). — Trapezunt (271). — Serbia (271).

6. ARTELE SOMPTUARE 272

Fildeşurile (273). — Steatitul şi ofitul (274). — Metalele şi pietrele preţioase (274). — Monedele (276). — Ţesăturile (277).

7. INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ ŞI CENTRALĂ..... 281

BYZANCE APRÈS BYZANCE 286

Glosar 292
Bibliografie 298
Planuri 326
Sursa planurilor şi desenelor (vol. I şi II) 332
Indice selectiv 336

REDACTOR: GHEORGHE SZÉKELY
TEHNOREDACTOR: NICOLAE M. MIHĂILESCU

BUN DE TIPAR: 03.06.1976
APĂRUT 1976; COLI DE TIPAR 15,50; PLANȘE TIPAR ÎNALT 48
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7,03
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL 8000+20+80 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ • ARTA GRAFICĂ •
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

173

Arte si civilizatii

arta bizantină

« Urmărită din aproape în aproape — pe epoci, pe genuri și pe centre autonome — evoluția artei bizantine este însoțită de pertinente comentarii menite să precizeze momentele și problemele fundamentale ale complexului univers artistic al orientului ortodox. Expunerea este clară și trădează vocația didactică a autorului, semnificativă fiind în acest sens grija cu care sînt explicați termenii de specialitate, astfel că expunerea istorică se împletește cu analiza lexicografică ».

VASILE DRĂGUȚ

Vol. I și II lei 31